صور العنف السياسي
في الرواية الجزائرية المعاصرة

دراسة نقدية

سعاد عبد الله العنزي

جامعة الكويت

صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة

دراسة في البنية الموضوعاتية والتقنيات السردية

مقدمة من الطالبة

سعاد عبد الله العنزي

أطروحة مقدمة لكلية الدراسات العليا

لاستيفاء جزء من متطلبات درجة الماجستير في

برنامج قسم اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

مرسل فالح العجمي

الكويت

أبريل/ 2008م



إهداء

أهدى هذا العمل المتواضع

إلى أبي وأمي.

روحان نابضان بالحب والعطاء.

سعاد العنزي



شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان، وخالص وأسمى معانى العرفان إلى:

الأستاذ الدكتور/ مرسل فالح العجمي

الذي تفضل بالإشراف على هذه الأطروحة، فأفدت من علمه، ونصائحه الثمينة، وتوجيهاته الرشيدة، فكان خير معلم ومرشد، تلك الارشادات التي أضاءت لي دروب البحث وجنباته فكانت ثمرتها هذا العمل الذي بين أيديكم.

كما أتقدم للسادة الأفاضل: الدكتور أحمد الهواري، والدكتور تركي المغيض، واللذين تفضلا مشكورين بمناقشة رسالتي فلهما مني جزيل الشكر وعظيم الامتنان.

جزاكم الله عنى خيراً

الفهرس التفصيلي

المقدمة..

تهدف هذه الدراسة إلى التواصل الأدبي بين المشرق والمغرب العربي، عن طريق سد ثغرة في المكتبة المشرقية التي تعاني افتقاراً شديداً إلى الدراسات النقدية عن الرواية المغاربية. وقد اخترت موضوع العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة لسببين؛ الأول أنها عالجت موضوع: التطرف والعنف السياسي منذ نشأته في حقبة التسعينات، وقبل أن يصبح موضوعا عالمياً، والثاني إنها قد استثمرت العديد من المقاربات الإبداعية التي تفاوتت من حيث المستوى الفني - في النجاح سواء في تصوير ظاهرة العنف، بوصفها موضوعاً، أو في تقديمه بوصفه نصاً روائياً.

ولدى الانتقال إلى النصوص الروائية، اعتمدت على الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، واستبعدت المكتوبة باللغة الفرنسية. وذلك لسببين: الأول شخصي يتمثل في عدم قدرتي لفهم تلك النصوص في لغتها الأم. والثاني يتمثل في أن تلك الروايات كتبت في فضاء ثقافي يختلف عن الفضاء الثقافي العربي، ولقارئ يختلف في اهتماماته ومرجعياته عن القارئ العربي.

ولن أتحدث عن الصعوبات التي قابلتها في البحث، ولكني أود أن أشير إلى صعوبة واحدة، وهي عدم سهولة الحصول على الأعمال الروائية، فمن بين الروايات لم يكن متوفراً لدي سوى روايات أحلام مستغانمي، ولولا مساعدة الدكتور الفاضل أحمد يوسف - وهو من الجزائر - الذي زودني مشكوراً عبر الاتصال الشخصي بجميع الروايات، لما استطعت أن أكتب هذه الدراسة. وأرجو أن يكون هذا التواصل الخطوة الأولى في محاولة التواصل بين مثقفي المشرق والمغرب، على المستوى الشخصي، إن تعذر على المستوى الرسمي.

والدراسة تنقسم إلى بابين، يحتوي كل باب ثلاثة فصول. الباب الأول جاء تحت عنوان: مدارات السرد، وركز على الجانب الموضوعاتي في الرواية الجزائرية، حيث تم الاعتناء بمضامينها، وتحليلها تحليلا يقارب أبرز المحاور التي تطرقت لها، فكان الفصل الأول من هذا الباب يبحث في «جذور العنف»، وهي الأسباب التي أدت إلى تحول العنف من ظاهرة فردية إلى ظاهرة جماعية، التي أوجدت ما يسمى بـ «العنف المسيس».

والفصل الثاني: وسم بـ «صور العنف»؛ لأنه يبحث في صور العنف المتحققة مادياً وجسدياً، ولغوياً، والتي تمس كامل فئات المجتمع الجزائري، من نساء وأطفال، ورجال، وشيوخ،

بالإضافة إلى جميع العاملين بالمؤسسة الجزائرية، لا سيما، فئة المثقفين.

الفصل الثالث: «تجليات الحياة العنيفة»، ويشتغل في الأثر المعنوي والمادي للعنف على المواطن الجزائري والمؤسسة الجزائرية، إذ يبحث في علاقة المكان والزمان، وفضاء النصوص الروائية، بالأحداث والشخصيات، هل هي علاقة مباشرة طردية، أم ليس ثمة من رابط مشترك بينهما؟!

الباب الثاني من هذه الدراسة يختص بتجليات الخطاب الروائي من النصوص المدروسة، بدءاً من العنوان وانتهاء بالصوت السردي، وهكذا ركز الفصل الأول من هذا الباب على مسألة العنونة، فهل كانت مجردة من أي قصد، أم كانت تسير وفق منهجية معينة؟

أما الفصل الثاني من الباب الثاني، فقد وقف أمام مسألة لغوية، جديدة قديمة، وهي مسألة التناص، التي تبحث في التعالقات النصية بين المتن الروائي المدروس، وبين نصوص سابقة، بغرض الحصول إلى إجابة هذا السؤال: كيف ظهرت التعالقات النصية في المتن الروائي المدروس؟ هل زادته رصانة وكثافة أدبية، أم أنها كانت أصواتا نشازاً أقحمت على النص الروائي.

الفصل الثالث: «الصوت السردي» ويتعلق بالسارد لما له من أهمية في تقديم الحكاية، فهو صوت المؤلف الضمني للرواية، ولولا وجوده لتعذر فعل الحكي، ووجود الحكاية، ومن هنا يتضح أن السرد والسارد هما جوهر العمل الروائي، فحاولت الباحثة أن تقترب من ثلاث علامات فارقة في «الصوت السردي»، هي: ضمائر السرد، وعدد الرواة الذين يقومون بالسرد، والتبئير في السرد، وقياس مدى مصداقية السارد، هذه هي المحاور الأساسية التي بحثت في مسألة «الصوت السردي»، بفرضية مدى اتقان السارد للعناصر السابقة، فكلما أجاد السارد فيها، كانت هذه علامة لجودة المتن الروائي.

ومع أن هذه الدراسة تعتمد النقد السردي في مقاربتها للنصوص، فإنها تستثمر في نفس الوقت مناهج خارجية، ومناهج داخلية، استجابة لطبيعة تحليل النصوص، وانطلاقاً من فكر متفتح ينفر من الرؤية الأحادية في تفسير النصوص.

وأخيرا لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل والثناء الجميل، للدكتور أحمد يوسف لما قدمه من مساعدات وإسهامات واقتراحات ساعدتني في المضي في هذا البحث المتشعب.

كما أتوجه بجزيل الشكر والامتنان للدكتور الفاضل مرسل فالح العجمي، لما أبداه من سعة بال على محاولات باحثة، تخطو خطواتها الأولى في مجال الدراسات الأكاديمية، فإن أجادت

مرة، أخطأت مراراً، فلم تجد منه إلا الابتسام والتقبل لبواكير هذه المحاولة، مبشراً إياها بأنها ستخطو في هذا المجال، منطلقة، مستفيدة من تلك الخطوط الحمراء، قناديل الطريق، طريق البحث العلمي المتقن.

الباب الأول

مدارات السرد
جذور العنف و صوره وتجلياته

الفصل الأول: جذور العنف

العنف لغة يعني: «الحزم بالأمر وعدم الرفق به، وهو ضد الرفق، عنف به وعليه يعنف عنفاً وعنافة وأعنفه وعنفه تعنيفاً، وهو عنيف إذا لم يكن رفيقاً في أمره. كما نقول: واعتنف الأمر: أخذه بعنف، أما الشخص العنيف فهو: الذي يحسن الركوب، وليس له رفق بركوب الخيل، وأعنف الشيء: أخذه بشدة، واعتنف الشيء: كرهه، وعتنف الأرض: كرهها. أما التعنيف: التعبير واللوم والتوبيخ والتقريع».[١]

أما في الاصطلاح، فيعني: «هو كل مبادرة تتدخل بصورة خطرة في حرية الآخر وتحاول أن تحرمه حرية التفكير والرأي والتقدير».[٢]

إن العنف هو: «كل أذى (مادي، معنوي) يلحق بالأشخاص أو الهيئات أو الممتلكات».[٣]

ومن أجل تحديد أكثر دقة، فإن العنف المقصود في هذه المقاربة هو: تلك الأعمال الإرهابية التي صدرت من منظمات مسلحة تنتمي إلى الإسلاموية الحزبية المتطرفة، والتي وجهت عنفها إلى الشعب بكافة فئاته بدءاً من المواطن البسيط إلى المثقف إلى رجل السلطة. ولم تقتصر أعمال العنف على القتل وحده، بل يشتمل على العنف اللغوي والنفسي، وكذلك التهميش الأسري والاجتماعي.

وتعتمد الدراسة على متن روائي يتكون من الروايات الآتية:

«فوضئ الحواس» لأحلام مستغانمي، «دم الغزال» لمرزاق بقطاش، «الورم» لمحمد ساري، «ساده المصير» لسفيان زدادقة، «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» للطاهر وطار، «متاهات ليل الفتنة» لاحميده عياشي، «بخور السراب» لبشير مفتي، «شرفات الكلام» لمراد بوكرزازه، و«حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر» لواسيني الأعرج، و«وادي الظلام» و«مرايا متشظية» لعبد الملك مرتاض.

وبالطبع هناك الكثير من الروايات التي تطرقت للعنف بصوره المتعددة منها ما كتب بالفرنسية، ومنها أيضا ما هو مكتوب بالعربية، ولكن مايهم في هذا المقام إنه تم أخذ عينة

---

١) لسان العرب، مادة عنف، المجلد الثالث عشر، دار صادر، لبنان، بدون طبعة

٢) معجم الوسيط، دار عمران، مجمع اللغة العربية، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة ١٩٨٥م، ص٦٥٥

٣) د. محمود عبدالله خوالده، علم نفس الإرهاب، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ص٤٤

من الإعمال الروائية، التي تمثل غالبية التوجهات والأيديولوجيات، المنطلقة منها الروايات الجزائرية التي أخذت من العنف موضوعا لها.

وفي هذا الباب سيكون الحديث عن ثلاثة محاور أساسية:

الأول: هو جذور العنف، والثاني: صور العنف التي تطرقت لها الروايات، والثالث: تأثير العنف على المجتمع الجزائري.

وستكون البداية مع جذور العنف: أي المحفزات والأسباب التي أدت إلى الأعمال العنيفة كما وردت في المتون الروائية.

أولاً: العوامل والمحفزات الخارجية الموضوعية:

بالولوج إلى النصوص الروائية فإن رواية «سادة المصير» لمؤلفها سفيان زدادقة، تعد من أكثر النصوص إيضاحاً لهذا التوجه، نحو الوصول إلى السلطة، إذ إنها تقدم صورة واضحة للموقف الأيديولوجي بالتوجه إلى السياسة من أجل الحكم وتطبيق الشريعة الإسلامية، من خلال البطل عمار بن المسعود الذي عرفت حياته الكثير من المعاكسات والشذوذ وأحداث الشغب، مما شكلت النكسة لأهله وأصدقائه وكل المحيطين به، فتى شغف بالحكم والسلطة منذ الصغر، بعد رؤيته لموكب حكومي فخم جداً، فقرر أن يدخل في اللعبة السياسية والدخول بالمعترك السياسي من أجل تحقيق أهدافه. وبدخول البلاد في مرحلة الاضطرابات الكثيرة، أنشئت العديد من الأحزاب تعد بالعشرات، وبتفكير وتأمل جيد وجد نفسه بين ثلاث اتجاهات الاتجاه الأول هو المحافظون، والثاني: حزب الحليقين، والثالث والأكثر رواجاً: هو حزب اللحى الطويلة حزب الإسلاميين، وهذا الحزب يتميز بأنه: «يضم عناصر متمردة بطبيعتها، حاملة بمجتمع ينشأ من صلب كتاب، يقضون جل أوقاتهم في الشوارع بألبستهم المميزة يحاولون استمالة الشباب إليهم، وكان هؤلاء يستمعون إليهم باحترام، وكأنهم يستمعون إلى خطبة الجمعة، لما أنشئوا عليه من تبجيل الدين وتبجيل كل ما يتعلق به، كانوا لا يملون الحديث عن السلف الصالح أو المجتمع الذهبي الذي عرفه الإسلام في بداياته الأولى».[1]

كذلك كانوا يقرون بأن على الشعب التصويت لصالح حزب اللحى الطويلة، لأن ذلك فرض عين. وإن هذا الحزب هو الذي سيحقق أمالهم وطموحاتهم ويوفر ما لم توفره الدولة من خدمات للشعب المحروم من حقوقه.

---

١) سفيان زدادقة، رواية «سادة المصير»، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص١٣

وكان حزب الإسلاميين هو الحزب المسيطر المستحوذ على إعجاب الجمهور والشعب، والخطاب التالي يمثل أصدق تعبير عن الخطاب السائد في الجزائر في فترة التسعينيات، وهو خطاب لزعيم الإسلاميين عمار بن مسعود: «النظام الحاكم فاشل أيها الأخوة فاشل لأنه لا يعتمد على الكتاب والسنة، الدولة كافرة والديمقراطية لعبة شياطين. نحن معنا الحل، الحل أنزله الله إلينا فلماذا نمر على تجارب الآخرين، كل ما في هذا البلد غربوه وخربوه اللباس والتعليم والإعلام والألسنة والمعاملات، حتى الأعياد والمناسبات. والشعب يرفض التغريب والكفر واللعب بالمقدسات العظيمة، حزبنا هو الذي سينتصر بفضل الله وبفضل القلوب المؤمنة، يجب أن لا تناموا إلا قليلاً وأن تسهروا على تحطيم كل المؤامرات التي يحيكها أعداء الله ضد إقامة دولة اللحى الطويلة».[٢]

وبعد أن عقدت الانتخابات وفاز حزب اللحى الطويلة، وهذه النتيجة كانت تعبر بصدق عن ميل الشعب الجزائري له. لكن الطبقة الحاكمة في الجزائر كانت تريد الفوز للمحافظين، فتقرر إبطال الانتخابات وتعطيلها مما أدى إلى ثورة غضب عارمة في الجزائر، فحدثت أعمال عنف وشغب، بعدها حدثت أعمال العنف والإرهاب كردة فعل على ما حدث، وهذه الفكرة كانت بإيعاز من سمير الطايش بعد مواجهات مع العسكر، ثم تناول سمير الطايش الكلمة، فبدأ بأن قرأ عليهم نتفا من أوراق فاضل كمال الأذربيجاني في طول موضوع إسكات الفتنة وإنقاذ الملة والمنة في ستر المحنة، واقترح عليهم شيئاً قديماً جديداً، حيث قال: «ببساطة علينا أن نتسلح».[٣]

وبرر الموقف بأن الحزب ليس له أمل بالنصر إلا من خلال القتل، إلا إن عمار بن المسعود أرجأ فكرة القتال إلى أن يناقشها مع قيادة الحزب في العاصمة.

وتتشكل أعمال العنف بعد أن يذهب عمار بن المسعود إلى الجبل ويتدرب مع مجموعته المسلحة على القتال، ويقوموا بهجمات ضد القرية وأعضاء الشرطة، وأصبح الجبل يمثل للإرهابيين مركز القاعدة العسكرية لهم، مقابل صورة الجبل إبان الثورة الجزائرية، إذ كان يمثل كرامة الجزائر، لأنه تضمن مقاتلي الثورة المناضلين.

وثاني الروايات التي تحدثت عن الأيديولوجيا الدينية باعتبارها محفزاً من محفزات العنف، أو دافعاً رئيسياً للعنف، هي رواية «الورم» لمحمد ساري[٤]، هذه الرواية التي تبدأ

---

٢) الرواية، ص١٩

٣) الرواية، ص٦٥

٤) محمد ساري، «الورم»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م

بحكاية كريم بن محمد الذي يستقطب من قبل جماعة إرهابية بهدف الدخول في سلك الإرهاب، جماعة يزيد الحرش. ويعرب في البداية عن رفضه الشديد، لكنه بالتدريج وقبل تزايد الضغوطات عليه، من قبل مجتمع يرفضه والشرطة تراقبه ولا تتورع في إهانته لا لذنب إلا لأنه مشتبه به، أما وظيفته كمعلم فبالتأكيد قد فقدها كما فقد الحبيبة.

وما يفاقم بمأساة كريم إن جماعة أبي يزيد تريد منه الدخول معهم في الإجرام، فهو إن أراد الهروب منهم، لن يستطيع الفرار من سطوتهم المتفشية في كل مكان في الجزائر، وإن أراد الهروب خارج الجزائر، فذلك يستغرق وقتاً طويلاً ريثما يحصل على تأشيرة السفر، وبالتأكيد إن لم يذعن لرغباتهم فسيصبح فريسة لرصاصهم. وبالتالي فإنه يدخل سلك العنف مجبراً، وهذا ما يسمى بنظرية السقوط، فالأمور التي أدت بكريم إلى دخول دائرة العنف هي: «النشاط السياسي الذي مارسه قبل اعتقاله، أو الالتحاق بالجماعات المسلحة في الجبال، وهو إلى الخيار الأول أميل هو رجل مسالم يكره العنف».[1]

كذلك علي أخو كريم يحدث أن ينضم إلى الجماعات المسلحة بعد أن يطرد من عمله في الضباط بسبب أخوته لكريم ولأن أباه حركي، (والحركي يحمل صورة سيئة في الذاكرة الشعبية الجزائرية، لمساعدتهم الفرنسيين فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر). ودخول الاثنين علي وكريم و الصبي الصغير عامل القهوة، الذي يترك الدراسة، وينضم إلى الإرهابيين ما هو إلا اندماج مع النمط المسيطر؛ فالإرهاب أصبح بمثابة الحل فلا بديل لفراغه وبطالته إلا الدخول في دائرة العنف.

وفي هذه الرواية تظهر نفس الرؤية الأيديولوجية لرواية «ساده المصير»، فكل من يخالف آراء الحزب الإسلامي هو كافر وهم أصحاب الطاغوت، وإنه لابد من قتلهم والتخلص منهم، ومن المؤسف رؤية الكثير من الشباب، الذين تركوا عملهم وحياتهم مع أسرهم ليتنقلوا مع الحزب من مكان إلى آخر: «يسافرون جماعات متجانسة في مظهرها الخارجي، بتلك الألبسة الغريبة المستوردة من أفغانستان وباكستان. والوجوه الملتحية، فينزلون على المدن والقرى كالفاتحين. آتين بدين جديد، هم المسلمون وحدهم، أما الآخرون فهم من المشركين والمجوس وأهل الكتاب من اليهود والنصارى».[2]

وعند البحث في الكتب التي تشكل الخلفية الأيديولوجية للعنف فسيكون هناك كتابان تتطرق لهما الرواية، الأول: «كتاب معالم في الطريق» لسيد قطب. آما الآخر: «التوسمات»

١) الرواية، ص٣١
٢) الرواية، ص١٨

لمصطفى شكري. هذا الكتاب الأخير لم يطبع لنبذ مؤلفه للآلة الطابعة، التي تعد متاع كافر لا يجوز استعماله والتعامل معه. وفي هذا الكتاب كان يقر مصطفى شكري إن الأرض حق ثابت للمسلمين لا يجوز لغيرهم حكمه، ولا يقوم الإسلام من دون هجرة. ف«لا إسلام ودولة تقام له إلا بعد الهجرة ما من رسول إلا وهاجر لذا اطلق على جماعته» التكفير والهجرة». تكفير كل من لا ينتمي إلى الجماعة والهجرة إلى أمكنة بعيدة حيث ستقام المدينة الإسلامية الأولى».[٣]

مورست في هذه الرواية صور شتى للعنف تجاه الشعب رجال الدرك والمثقفين، عن طريق جماعة أبي يزيد الحرش.

والكتاب الثاني الذي تحدثت عنه الراوية فهو كتاب «معالم في الطريق» لسيد قطب، الذي أشارت إليه الرواية، وتطرقت لأفكاره التي أضلت من أتبعها من المسلمين وسيد قطب كان يكفر المسلمين؛ لأنهم لم يطبقوا حكم الله في الأرض ولا شريعة، بل يراهم يعيشون في جاهلية وضلال، ما بعدهما ضلال.

من هنا تبدو فكرة الهجرة التي أشار إليها النص الروائي، وهذا يدل على أن المؤلف وكاتب الرواية مطلع جيد على الخلفية المعرفية التي ينطلق منها العنف، وإنه يكتب من فضاء معرفي متسع غير محدود النظرة، بعكس بعض الكتاب التي يقرون ويثبتون حالة العنف من دون اللجوء إلى خلفياتها ومحفزاتها.

ولم يكن الرجوع إلى هذه الأفكار من فراغ، بل لمعرفة الخلفية التي تنطلق منها مدارات الحكي لروايات العنف، وكما حدث أن سيد قطب قد استغل عقلية الشباب المتحمس، فإن ممارسي الإرهاب في الجزائر استغلوا نفس الظروف، شباب متحمس للدين والمبادئ والقيم، شعب يميل في عامته إلى التدين، خارج من حرب حاولت تهميش هويته وإلغاء ديانته وتغريبه عن عاداته وتقاليده، فكانت الخطب والدعوات من أجل العودة إلى الإسلام الصحيح من دون الانفتاح على الآخر وإقصاء المرونة في التفكير والتعامل مع الآخر، وهذا مايؤكده أحد شخوص الرواية، سالم بن رابح رئيس المفرزة[٤]، وهو يقيم الوضع في الجزائر إذ إنه: «أفاض في ذكر الخطب الدينية المتطرفة التي انتشرت في السنوات الأخيرة، دون رقيب ولا توجيه حكيم. كل من يحسن ترتيل بعض السور القرآنية نصب نفسه إماماً خطيباً، يفتي الناس بما جادت به أهواؤه المليئة بالحقد والطمع والرغبة العارمة في الانتقام من المجتمع بأسره،

٣) الرواية، ص٣٢
٤) المفرزة: كلمة جزائرية تعني مركز الشرطة

والناس يؤمنون إيماناً أعمى بالأئمة وحفظة القرآن، فتشابه عليهم الخطباء، وأصبحوا لا يفرقون بين الأمين الوفي لدينه واللئيم المخادع الذي يجمع المال لنفسه ويوهم الناس بأنه سيوزعه على الفقراء والمساكين واليتامى والأرامل».[١]

وعند مطالعة النص الثالث الذي يشير إلى النزوع لتأسيس دولة إسلامية كحافز وسبب للعنف، راوية «متاهات ليل الفتنة « لاحميده عياشي، وهو مقارب بأيديولوجية للنصين السابقين، يشير لكتابات حسن البنا والموردي وسيد قطب، كما أشارت النصوص السابقة، فيبين أحد شخوص الراوية، كمال منصور، كيف تأثر بالإرهاب وأصبح واحداً من الجماعات الإرهابية وهو المتعلم المثقف: «قال لي جمال فوزي (**إننا نعيش في جاهلية، إنها جاهلية القرن العشرين**) «إقرأ» قال لي جمال فوزي ورحت أفتح عيني على شتات من كتابات الإمام حسن البنا والموردي وسيد قطب. أحسست بالعالم الذي تحت قدمي يميد وبزلزال انفجرت شظاياه بداخلي، وغدت الوجوه والأصوات التي كانت تبدو لي قريبة مني نائية عني، بعيدة بعد السماء عن الأرض، عدت لا أعرفها».[٢]

وتشير الراوية إلى تطور الحزب: «الجماعة عازمة إن شاء الله أن تخرج إلى النور... أن تنتقل بالدعوة للنهي عن المنكر والأمر بالمعروف من السر إلى العلن».[٣]

وهذا يوضح انتقال الجماعة الإسلامية من السر إلى العلن، وإن لا مستقبل للشعب إلا الإسلام وإن جيش محمد عائد لا محالة.

وتبرز في الرواية صورة الأمير المسيطر على الأحداث الإرهابية، التي تكمن في شخص أبي يزيد، إذ يصفه السارد فيقول: «جماعة أبي يزيد كانت بمثابة النواة القوية والعنيده لمختلف كتائب الجماعة الإسلامية المسلحة بالمنطقة الغربية مثل الكتيبة الخضراء وكتيبة الفتح وكتيبة النصر وكتيبة الأهوال».[٤]

وغير هذه النصوص التي تتطرق للأيديولوجيا الدينية وتركز على أن الدين سبب للصراع وسبب للعنف لم يبرز عامل و محفز آخر، ومن مجموع الروايات ـ موضع الدراسة ـ نجد هذه الثلاث التي أشارت إلى الدين كمحفز للعنف.

---

١) الرواية، ص٢١٣-٢١٤

٢) احميدة عياشي، رواية «متاهات ليل الفتنة»، منشورات البرزخ، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص٢٤٤

٣) الرواية، ص٢٤٥

٤) الرواية، ص٢٤٦

هذا هو ما اشتملت عليه النصوص الروائية الثلاثة بهذا الشأن العنف الناشئ عن التوجه الديني.

ثانياً: الإرهاب طريق الوصول إلى السلطة:

كثير من الروايات التي تحدثت عن الوصول إلى السلطة بوصفها محفزاً من محفزات الإرهاب، فمما لا شك فيه أن للسلطة بريق يعمي ويذهل الأبصار، ومكانة يتوق الناس للوصول إليها، وهذه الجدلية قديمة قدم التاريخ؛ فكم حرب وغارات شنت من أجل الوصول إلى كرسي الحكم، وللسلطان والجاه والتوابع المالية والاجتماعية، الأمر الذي جعل الحكام يتخاذلون عن العمل وعن مراعاة مصالح الأمة بشكل عام من دون الالتفات إلى منافع الشعب سوى بريق هذه السلطة.

١ - الإرهاب والسلطة:

تشكل السلطة في المتون الروائية نمطين من الحوافز، الحافز الأول: التصرفات الخاطئة السياسية، التي تتبعها السلطة ضد الشعب المقموع، وتسبب هذا الأمر بردة فعل لدى الشارع الجزائري. والحافز الثاني: السلطة ضد الإرهاب.

أ- السياسة الخاطئة للسلطة:

تتجه ستة نصوص روائية إلى انتقاد السلوكيات الناتجة عن السلطة وسياستها القامعة للشعب. أحلام أو حياة في رواية «فوضى الحواس»، الساردة التي تمارس تقنية اللعب بالأسماء، تصف تعنت التجمعات السياسية بالدكاكين التي يحصل بها البيع والشراء، وتتهمهم ببيع أحلام المواطن العادي والمزايدة على قضاياه بسوق المال فتقول: «في الدكاكين السياسية، التي يديرها حكام زايدوا حسب النظام العالمي الجديد جاهزة للالتهام المحلي والقومي، فانقضضنا عليها جميعاً بغباء مثالي ثم متنا متسممين بأوهامنا لنكتشف بعد فوات الأوان أنهم ما زالوا هم وأولادهم على قيد الحياة يحتفلون بأعياد ميلادهم فوق أنقاضنا...

ويخططون لحكمنا للأجيال القادمة ولذا منذ تلك القضية انقرض الحالمون وسقط فرسان الرومانسية من على خيولهم».[٥]

من شأن هذه الصدمة، صدمة البطلة وأخيها ناصر السلفي، وكانا ابنين لأحد الشهداء الجزائريين، الذين دفعوا حياتهم ثمناً لحرية الإنسان الجزائري وحياته واستقراره من شأنها أن تشعرهم بشتات وضياع أحلامهم وطموحاتهم:

٥) أحلام مستغانمي، رواية «فوضى الحواس»، منشورات أحلام مستغانمي، ص٩٣، ص٩٤

«لا أدري أهو الذي فقد شهيته للكلام أم أنا التي فقدت حماسي لكل القضايا ودخلت في حالة ذهول من أمري بين خيباته الوطنية وإفلاس أحلامه القومية، غسل يديه من العروبة أوعلى الأصح توضأ ليجد قضيته الجديدة في الأصولية».[1]

وهكذا وصل ناصر ابن الشهيد الذي يحمل إرث القومية العربية إلى الدخول في دائرة الأصولية، وما أشارت إليه أحلام مستغانمي في روايتها، هو واقع معيش في الجزائر لا يجهله أحد ودار كثير في أدبياتهم، مثل ما كتبه بشير عمري في كتابه: «حول السقوط وأزمة الخطاب السياسي في الجزائر» يصف تلك الحالة المزرية بقوله «وغدت ملاحم الماضي المجيد المشترك مجرد (خورطي)، وهدير كلام بل ودغدغة لعواطف الناس للأمة خلف ستائر التآمر الشللي المصلحي يحجب عن العيون عصابات المافيا».[2]

بل إن تلكم الأساليب البدائية، مع الأسف، هي التي كسرت الحزبية السياسية وجعلتها مجرد شكل من أشكال قرصنة أصوات الناخب، أبعدت مصداقية التمثيل النيابي، لأجل مصالح تخدم أي طموح لأهل الأحزاب.[3]

وفي رواية «الورم» يعلق السارد على الخطب السياسية وخوائها عن أي قيمة نفعية، فهي مجرد أقاويل يتحجج بها المسؤولون من دون جدوى، فيصف خطب الدعاة قائلاً: «بدأت خطبهم تشبه خطب المسؤولين على رأس الدولة الذين يقولون مالا يفعلون بل ويكذبون علانية ودون خجل زيادة على الامتيازات المادية التي يمنحونها لأنفسهم ولعائلاتهم».[4]

وفي موضوع آخر يسلط السارد الضوء على صالح بنسعيد، ذاك التاجر الذي اشترى السلطة والمنصب السياسي، وصل لنائب رئيس المجلس البلدي بعد أن اشترى شاهدين، وصنعا منه بطلاً مغواراً فأصبح مجاهداً بالبطاقة السحرية التي نفعته في إنماء ثروته.[5]

ومن الغريب أن يوجه سارد الرواية إلى الرئيس الراحل هواري بومدين أصابع الاتهام؛ لأنه وفر لأبناء شعبه السكن والعمل والسيارة ومترفات أخرى من دون مقابل، هذا الأمر الذي أدى بالشعب إلى إعاقة ذهنية وحركية، إذ يقول: «تجد الشاب يطالب الدولة أن تمنحه كل مستلزمات الحياة ثم يستخدم جميع الحيل كي يتهرب من الخدمة الوطنية، تحولنا إلى معاقين ذهنياً وحركياً ننتظر إعانات الدولة نعيش بالصدقات ونتذمر ونشتم المانح إن هو

---

١) الرواية، ص١٣٣
٢) بشير عمري، «حول السقوط وأزمة الخطاب السياسي في الجزائر»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص٤٠
٣) السابق، ص٤٤
٤) رواية «الورم»، ص١٢١
٥) الرواية، ص١٢٤

لم يعطنا الكمية اللازمة ويلجأ أكثرهم إلى قطاع طرق يغيرون على ممتلكات الغير يحرقون يدمرون يقتلون».[٦]

وفي رواية «متاهات ليل الفتنة» لكاتبها احميدة عياشي، يبرز السارد ويسلط الضوء على دور السلطة في أحداث العنف وإنه يستغرب ويستنكر، ويتساءل عن فشل الديمقراطية في الجزائر بعد مرور عشرة سنوات على فتح المجال للتعددية الحزبية، وهل تكمن مشلكة الجزائر في الجيل الجديد من الساسة، أم أنها تكمن في سيطرة القوى المحافظة، وتعيش في النسقية القديمة للدولة، والمنظومة الفكرية التي سادت الجزائر ولا يستطيعون التخلي عنها، ويعود المؤلف ويجيب إن المشكلة تكمن في:

«إن ميلاد التعددية الحزبية منذ لحظة الميلاد حدث منذ البداية ضمن القصر والخديعة والمخادعة هذه السمات الثلاثة تعكس في ذات الوقت هدير التاريخ من جهة ومرض النظامين من جهة ثانية وعبر التصادم بين هاتين الحالتين عرف الجزائريون التعددية في شكلها الصاخب والمفكك والهش والمتوحش من حيث الرغبة الملحة والعنيفة في إعادة إنتاج شمولية جديدة من طراز راديكالي تقوم على شعبوية فضة ومدمرة وواعدة لقد ولدت الحزبية على أساس نفي الآخرين ونفي روح التعددية».[٧]

بل أن السلطة اتقنت اللعبة جيداً وضربت بين الأحزاب المتنافرة، وبذلك حفزت على ممارسة العنف، إذ تحولت السلطة هي الأخرى إلى مشرف على هذه اللعبة القاتلة، وشجعت التنافر الحاصل داخل صفوف الطبقة السياسية الناشئة، وراحت قصد التخلص من هدير التاريخ، ومطالبات المجتمع بالتغيير بتلغيم فضاءات المعارضة القديمة حينا عبر صراعات مزيفة، وقضايا عقيمة ومجردة من كل مضمون».[٨]

وفي روايتي: «وادي الظلام»[٩] و«مرايا متشظية»[١٠] لعبد الملك مرتاض، كما في رواية «الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي»[١١] محور التدبير والاتهام مسلط إلى أمة تخاذلت عن العلم والعمل، وجعلت من كرسي الحكم هدفها الأول والأخير، وتعود إلى التاريخ المنصرم

---

٦) الرواية، ص١٠٨
٧) رواية «متاهات ليل الفتنة» ، ص١٧٢، ص١٧٣
٨) الرواية، ص١٧٣
٩) د. عبدالملك مرتاض، رواية «وادي الظلام»، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م
١٠) د. عبد الملك مرتاض، رواية «مرايا متشظية»، الهيئة العامة للكتاب، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠١م
١١) الطاهر وطار، رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، منشورات الزمن، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م

للعرب من الجاهلية إلى عصرنا هذا والعقلية العربية ذاتها لم تتغير فالنزاعات السياسية تدور حول من يحكم؟ والحكم هو الهاجس الأول والأخير للحكام.

فرواية «وادي الظلام» تدور أساسا ـ بالإضافة إلى الأحداث الإرهابية ـ حول النزاع القائم بين شيخ المشيخة العليا، وابن عمه على كرسي الحكم هل سيحكم الشيخ حمدونه أم ابن شيخ المشيخة، وهو لم يتعد السابعة.

كما ينتقد الفترات الطويلة التي استمر بها الحكام في الحكم، فيقول: «وكان للشيوخ حين يعينون في المشيخة أعمار تطول بحكمة اللّه وبركته بطول الدهر وكانت العادة جرت بذلك ومن فوق العادة فكأنما كفر بالعبادة! وكان الشيخ المعظم كثيراً ما يتبرك بأسطورة لقمان ابن عاد حيث عاش أربعة وعشرين قرنا».[١]

أما في رواية «مرايا متشظية»، فإن الروائي يشير إلى فرنسا، والاستعمار الفرنسي، بالعفريت جرجيس الجبار، الذي يختطف عالية بنت منصور، رمز الدولة الجزائرية، ويتركها بعد فترة من الزمن، ولا يزال يثير الفتن بين الروابي السبع.

وتشارك رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» هذه الوجهة من النظر في أن مشكلة البؤس والشقاء العربي هي أزلية، وإن العقلية العربية لن تقبل بالآخرين، ولن تنظر إلى مصلحة الناس قبل مصلحة الذات، وهم لا يزالون يعيشون في البداوة، وحتى لو كان بعد مرور العديد من القرون، ففي رسالة لأحد الارهابين عبد الله عيسى لحيلح، يرسلها للولي الطاهر ينتقد الساسة بقوله: «لا تنتظر مطلقاً من هواة السياسة وغواتها عندنا ومن شايعهم من المثقفين الإداريين أن يخرجوا جماهير الناس من حالة البداوة والإعرابية إلى قيم المجتمع المدني الحقيقية؛ لأن هؤلاء وأولئك ما تبوأوا إلا بفضل أخلاق البداوة من عشائرية وروابط قبلية وجهوية وولاءات طائفية، وعصبيات أسرية وحميات جاهلية مقيتة».[٢] إن العرب أمام وضع سياسي متعفن بسبب العديد من التقلقلات في المجتمع ومدمر لكل محاولات الإنقاذ والإصلاح فالعقل يقبل هذا، ولكن عندما يكون هناك حاكم إصلاحي، أتى من أجل الإصلاح والتغيير ويفاجأ الشعب بأن الحاكم مصيره هو القتل وأمام الملأ، فهذا الأمر لا يقبله العقل والمنطق. هذا ما عرضته رواية «دم الغزال» لمرزاق بقطاش، التي اتخذت من حادثة قتل محمد بوضياف أحد حكام الجزائر موضوعاً لها عندما اغتيل ببشاعة، وهو يلقي خطابه أمام الشارع الجزائري واعداً إياهم بالإصلاح، فأتت هدية الجزائر رصاصة من الخلف،

١) رواية «وادي الظلام»، ص١٧
٢) رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، ص١١٩

وأي بشاعة وحشية تقارب هذه البشاعة؟! المرء أمام مأساة موت الإنسان وتشظيه، إذا يقول سارد الرواية: «محمد بوضياف جاءهم بفكرة إحقاق الحق في هذا البلد بعد أن وقع التهارج وأكل كل واحد ماليس من حقه فكان أن رفضوه (من؟)، لأنه أخفق مشاريعهم وخلخل حساباتهم، واختاتون جاء قومه بفكرة الوحدانية فحال دون تطلعاتهم الوثنية المشبوهة وكان أن قتلوه».[٣]

والسؤال الذي يحير السارد طوال الرواية: من قتل محمد بوضياف ومن الذي مصالحه تتعارض مع مصالح بوضياف، لا شك أن المواطن العادي البسيط المقموع فرح بمشاريع بوضاف، والأكيد أن السلطة وبعض رجالات السياسة أصحاب القرار السياسي، الذين ينبذون الإصلاح هم من يقف ضد بوضياف، وبالتالي قتلوه، لا شك أن من قام بقتله هم من أدانهم السارد بقوله: «لعنت السياسة والسياسيين، إذن وبكيت على وطن تتآمر عليه مجموعة من اللصوص متذرعة الدفاع عن القيم النبيلة».[٤]

ب - مابين الطفرة الاقتصادية والفقر المدقع:

لقد عاشت الجزائر بعد فترة الاستقلال طفرة اقتصادية وترفاً مادياً أبعد عنهم الفقر والعوز، وهذا الأمر بالتحديد كان في عصر هواري بومدين (١٩٦٥ـ١٩٧٩م)، إذا قام بتأميم النفط وبناء قوة اقتصادية إقليمية الذي كان من شأنه أن يوفر فرص العمل والمواد الغذائية، كذلك توفير تقليعي الطبقية مسكن لكل مواطن وهلم جرا من تبعات المعيشة.[٥]

والفجوة تحدث عندما يحكم الشاذلي بن جديد، فيكسر النظام الاشتراكي الذي اتبعه بومدين وزج بدله النظام الليبرالي، مما أدى إلى إفراغ النظام القومي من مضمونه الإيجابي، يخفق في تأسيس بناء دولة قومية قائمة على أساس للمساواة والعدالة الاجتماعية، وتسليم البلاد للمؤسسات المالية للدولة، والتسيب بإيرادت الاستقلال الوطني، ومفاقمة بؤس السكان الاجتماعي.[٦]

وهذه السياسة سياسة كسب النفوذ والإسراف ووقف الجهود الاستثمارية، التي ظهرت في بدايات عهد الشاذلي، سببت في تقليص مجالات العمل في المدن الكبرى (ميدان العمل)، مما أدى إلى ظهور مناطق شديدة البؤس فيها، مما يولد مشاعر الحقد تجاه هذا النظام الحاكم بعد نظام قام بتدليل الجزائريين، وهذا ما أشارت إليه في رواية «الورم»: «ولكن

٣) مرزاق بقطاش، رواية «دم الغزال»، دار القصبة للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص٣٥
٤) الرواية، ص١٠٢
٥) إلياس أبو كراع، «الجزائر الرعب المقدس»، مرجع سابق، ص٨
٦) زهرة بن عروس، «الإسلاموية السياسية»، ص١٠

الدولة أفلست ولا تستطيع أن تمنح شيئاً بومدين الله يرحمه هو الذي عود الناس على هذه السيرة، يمنحهم السكن والعمل والسيارة وحينما تجف آبار البترول أو يقل مردودها يتحول الناس إلى قطاع طرق يغيرون على ممتلكات الغير يحرقون ويدمرون ويقتلون...».[١]

كما تشير أحلام مستغانمي في رواية «فوضى الحواس» إلى السرقة والنهب من قبل موظفي الحكومة الكبار لأملاك الدولة، باعتمادهم على منافسيهم، فتقول البطلة إن زوجها يمتلك فيلا على شاطئ البحر كانت ملك لأحد الضباط الذي اختلسها «مستنداً إلى نجومه الكثيرة أو إلى الكتابة العريضة وسيشتريها حسب قانون جديد بدينار رمزي مثير للعجب».[٢]

هذا الفقر والعوز الذي يعيشه الشعب وما يقابله من غنى وثراء فاحش لدى مسؤولي الدولة، بالتأكيد سيشكل الحقد والكراهية لدى الفئة المغلوب على أمرها، ولا أمل لهم إلا باللجوء إلى الله، وقد يتخذ العنف كوسيلة لإخذ حقهم: «لقد تحولت ساحة العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض لا ينهضون منها إلا في الصباح لإطلاق الشعارات والتهديدات والأدعية إلى الله».[٣]

الفقر والعوز والبطالة تعد من الأمور التي فجرت العنف، الذي كان نتيجة للرفض رفض الواقع والغضب والسخط على فئة استهلكت الشعب، ولم تعطه من موارد بلده إلا النزر البسيط، هذا إن قدمت له شيئاً بالأصل فكريم في رواية «الورم» وناصر في رواية «فوضى الحواس»، كما هو عمار والذين التفوا من حوله هم أحد مفرزات الفقر والبطالة، وكلهم أتباع التيار الأصولي السلفي.

ثالثاً: الوضع الاجتماعي:

المتأمل في العوامل السابقة لتحفيز العنف يلاحظ أنها مترابطة مع بعضها البعض في شبكة لا يمكن فصلها، فعلى سبيل المثال، إن الشخص الطموح، تكمن لديه رغبة في الوصول فلا يجد الفرصة المواتمة، ولا سيولة مادية لكي يحقق رغباته، فإنه يعيش في دائرة مغلقة خاصة به وحده، فلا يفكر إلا في ذاته، في طموحه وآماله، وكيف يحققها من دون النظر إلى مصالح الغير، ومن دون الانخراط في هموم الناس من حوله، ويتبلد الإحساس، عنده ويؤمن بقيم خارجة عن المبادئ التي اعتاد عليها العرب المسلمون، وهذا ما ذكره احميدة عياشي في رواية «متاهات ليل الفتنة»: «وفي ظل الترهل الذي اعترى ماكدرة[٤] تغير الناس وأصبحوا

---

١) رواية «الورم»، ص١٠٨

٢) رواية «فوضى الحواس»، ص١٤١

٣) الرواية، ص١٦٦

٤) ماكدرة: مدينة جزائرية

لا يؤمنون إلا بحياة مادية سمجة وبذيئة تسببت في تبلد الحس وانطفاء الذكاء وهيمنة قيم هشة مشوهة تحث على تشجيع التسلق السريع والانتهازية والوصولية».[٥]

فمدينة السارد ماكدرة قد وفد إليها شخوص غرباء، والمدينة الريفية البسيطة تحولت إلى بنايات كثيرة، طمست معالم حياة الريف وأدخلت قيما جديدة حضرية سلبية، ففترت العلاقات وندرت الزيارات، وانقطعت الأواصر بين الأبناء والأحفاد بشكل عام.

كذلك المتأمل في المجتمع الجزائري يجده خليط من عرب مسلمين وبربر الفئة الأمازيغية وهذا الخليط من شأنه أن يخلق تفاوتا بين طبقات المجتمع الجزائري، وتفككا في بنية المجتمع.

وفي رواية «حارسة الظلال» لواسيني الأعرج كشف لسلبيات المجتمع، التي تشكل جذراً من جذور العنف فيشير، السارد البطل حسيسن إلى صديقه الأسباني سيرفانتس أن الأوضاع في الجزائر مقلوبة ومعكوسة، أن الأشخاص لا يأخذون فرصهم المناسبة فالمعلم جعله حظه المنكود يعمل سائقاً أو في مكان لا يتواءم واختصاصه: «في هذا البلد ياصديقي كل شئ يسير بشكل معكوس لا أحد في مكانه الطبيعي وإلا لما وصلنا إلى هذا الوباء، الذي يزداد كل يوم انتشاراً في البلد بكامله، أنا مثلاً أملك شهادة الليسانس في اللغة العربية، وأشتغل سائق سيارة بدل أن أكون في مكاني الطبيعي ابن عمي أمي بالكامل ومدير شركة وطنية كبيرة».[٦]

مجتمع يتبع ظواهر الأمور والشكليات من دون البحث عن معنى الأشياء وقيمتها ماذا يتوقع منه؟ إذا كانت الموضة شراء الكتب اتبعوها، وإذا الآثار فإنهم كذلك يشترون الآثار.[٧]

وفسر علماء الاجتماع هذا الانحراف في المجتمع بأن عجز الأشخاص عن تحقيق طموحاتهم الثقافية في أوضاعهم المتاحة لهم، يجعلهم يلتمسون الطرق غير الشرعية في الوصول إلى مبتغاهم.[٨]

ويشكل هذا الأمر اهتزازاً في التنظيم الاجتماعي، الذي من مظاهره الفجوة الحاصلة بين القيم والمبادئ الحضارية الجديدة وبين الرواسخ الثابتة في معتقدات الشعب.[٩]

---

٥) الرواية، ص٨٤
٦) رواية «حارسة الظلال»، ص١٤٣
٧) الرواية، ص١٤٤
٨) د. محمود خوالده، «علم نفس الإرهاب»، مرجع سابق، ص٨٠
٩) السابق، ص٩٢

رابعاً- الاتصال بمراكز الإرهاب العالمية:

١- الاسلاموية العالمية وعلاقتها بالإرهاب في الجزائر:

من إحدى المعضلات والعقبات التي واجهتها الجزائر منذ بدء الاستقلال هو مناهضتها للإمبريالية العالمية، وازداد هذا الموقف سوءاً أثناء حكم بومدين، هذه المجابهة في وجه الغرب من قبل الجزائر، هي ودول عربية وإسلامية، مثل: العراق ومصر وإيران، ستدع الغرب يتخذ من الحركة الإسلامية سلاحاً، يكبح به جماح الجزائر، بالإضافة إلى هذا مجموعة من الجمعيات والمنظمات ذات الطابع الإسلامي، التي كانت تدعم العنف بالجزائر، وأولها المؤتمر الذي أنشأه أبوحسن الترابي في الخرطوم عام ١٩٩١م لتأسيس منظمة إسلامية من أحد أعضائها الجزائريين عباس مدني وعلى بلحاج.

كل هذا يؤخذ بعين الاعتبار، لأن القارئ أمام نصوص روائية، أشارت ولمحت وصرحت لهذه الأمور، من خلال العرض لبعض الشخصيات الأفغانية أو لبعض العلاقات، التي نشأت بين إرهابيين جزائريين وآخرين في أفغانستان ومواضع أخرى.

في رواية «الورم» تظهر صورة العنصر الأفغاني واضحة جداً في مجموعة يزيد الحرش الأمير، بوصفه أحد أعضائها البارزين، اسمه أحمد دريج، ارتبط بسعد الجزائري بعلاقة وثيقة أثناء الحرب الأفغانية، يعود أصله إلى مدينة بيشاور في ضواحي المدينة يعتبر: «إمام الجماعة ومفتيها في كل صغيرة وكبيرة يسترسل في خطب مناسبات لا نهاية لها».[١] «يملك الأفغاني أجوبة واضحة قاطعة كالشفرة المشحوذة».[٢] وكان اللقاء مع صديقه أبي سعد في بيشاور، تقع على الحدود الأفغانية الباكستانية في مركز لتدريب المقاتلين الذين سيساهمون في مساعدة الأفغان ضد السوفييت.

خامساً: عوامل التكوين النفسي والاجتماعي:

لقد كان لعوامل التكوين النفسي والتنشئة الاجتماعية الدور الكبير في التكوين النفسي لشخصية الإرهابي، وبالتالي نشوء هذه الشخصية التي تقوم بممارسات العنف، لأن الظروف التي مرت بها كانت مثل التربة الصالحة لهذا العنف، أو لبذور العنف، وهذا الأمر نظر إليه الكثير من الدارسين والباحثين في قضية الإرهاب.

الأمر يعود الى عامل آخر، كذلك، بالإضافة إلى الظروف النفسية، وهو كون الشخصيات

---

١) رواية «الورم»، ص٨٩

٢) الرواية، ص٩

الإرهابية، تنتمي في غالبها إلى ما يسمى بعلم النفس ب«الشخصية السيكوباتية» وهي كما يعرفها عادل صادق: «شخصية هذا المجتمع وصاحبها إنسان منزوع الضمير متبلد الإحساس لا يبالي بالمصلحة العامة ويسعى إلى تحقيق رغباته ونزواته الشخصية على حساب الآخرين».[٣]

وهذا يعني أن الشخص السيكوباتي شخص متبلد الإحساس أناني، ولا يطوى في سريرته أي شعور بالذنب.

وعند التأمل في سلوكيات الإرهابيين، فهم يقتلون الأطفال، ويأخذونهم من أحضان أمهاتهم من دون رأفة، أو رحمة يبجرون بطون النساء الحوامل من دون أدنى إحساس بالذنب، ويقتلون ويأخذون بعض الأعضاء من جسم الضحية، من مثل: العين والكبد والقلب، وتكون تعاويذ لهم، كما تحدثت رواية «الجنازة» لرشيد بوجدرة[٤]، ولا تدخل هذه الرواية في نطاق الدراسة، كونها رواية مترجمة عن اللغة الفرنسية، ولكن من باب الاستشهاد، والتدليل على الفكرة.

والمتون الروائية قدمت تحليلاً وافياً للظروف النفسية والعقد النفسية، التي ترافق الفرد في حياته، وتؤثر على نشأته، فرواية «سادة المصير» تحدثت عن شخصيتين محوريتين في الرواية، تعانيان من خلل في التكوين والنشأة، الأولى، هي: شخصية عمار بن المسعود الذي يرسم السارد من أول صفحة في الرواية تعلقه بالموكب الرسمي وإعجابه بموكب المسئولين، مما جعله يقرر أن يصبح رئيساً للجمهورية ذات صباح؛ لأنه الطريق الذي يوفر له المال والجاه والسلطة، ويتابع السارد وصف اقترافاته الشاذة مع الآخرين، فهو: «يقضي ساعات الدراسة المملة في ترتيب التحالفات الصغيرة، وتدبير مؤامرات محدودة النطاق ضد زملائه من التلاميذ».[٥]

فكانت النتيجة أن طرد من المدرسة، وتابع مسيرته المربكة للجميع بالعمل اسكافيا يجيد خداع الزبون بأنه يأخذ حذاءه راضياً بالإسكافي المتميز، وما أن يسير بعد ساعة، فالويل لهذا الزبون المسكين، ستنطلق المسامير من مخابئها السرية، وكأنها صواريخ المرتزقة، فأغلق الإسكافي الشيخ محله من جراء سوء الطالع، الذي جلبه له عمار بن المسعود، ولم يكن الحال بأفضل عندما عمل عمار مع الميكانيكي، فكان يوهم أصحاب السيارة بالإجادة

٣) د. محمود خوالده، «علم نفس الإرهاب»، مرجع سابق، ص١٤٩
٤) رشيد بوجدرة، رواية «الجنازة»، دار الفارابي، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م
٥) رواية «سادة المصير»، ص١٠

فما إن يسيرون قليلاً، حتى يكتشفوا المغالطات غير المتوقعة، ويتزايد فشل عمار المعهود، وتتزايد طموحاته ولا تفارق فكره صورة الموكب الحكومي، فما إن يبلغ سن الرشد حتى يقرر بأنه يتفرغ للعمل السياسي، وبالطبع سيختار حزب اللحى الطويلة، الإسلاميين، ومن ضمن خصائص الشخصية السيكوباتية، بأنه يبتدي بهذه النزعات السيكوباتية في سن مبكرة في أعمال شاذة عن القيم المتعارف عليها بالمجتمع، وهذه تنطبق على عمار بن المسعود، الذي يجد في الخطاب الديني المتطرف في أوائل التسعينات محفزاً ومشجعاً للتصرفات والسلوكيات العنيفة، العنف كما سيتبين من خلال صور العنف التي يمارسها ولا تنتمي إلى النفس البشرية.

أما الشخصية الثانية في الرواية، فهي شخصية سمير الطايش، الذي حفز فعل العنف داخل حزب الإسلاميين، فإن السارد يسلط الضوء على الجوانب المظلمة من حياته، فقد أباه أثناء الحرب، وماتت أمه أثناء الولادة وأخذه عمه السكير لبيته، فنشأ بين سبع أخوات عانسات حولنه إلى زوج سري مشترك، بعدها هرب إلى العاصمة ليبحث عن وثائق سفر ليسافر إلى فرنسا، ويطالب بحقوق والده، إلا إنه أخفق فعاد إلى البلد، وفي جعبته آلاف الدنانير بعد مشاركته لأحد تجار العاصمة في صفقة وهمية، فما كان نصيبه إلا أن كان مكروهاً بين السكان فلم يعره أحد اهتماماً.

فنشأ على التهميش والإقصاء إلى أن وجد في العنف المتنفس الوحيد، الذي ينتقم فيها من مجتمع عاقبه بلا ذنب له سوى أنه ولد يتيماً، وكأن كل المجتمع عمه السكير وبناته.

وفي رواية «الورم» عرض للإرهابيين والعوامل النفسية، التي حفزت على العنف، أو جعلت من الدخول إلى الجماعات الإسلامية الطريقة إلى انصهار الذات، ونسيان الماضي بكل عذاباته، مثل شخصية أبي شاقور أحد الإرهابيين في الرواية، الذي طلق زوجته؛ لأنها أنجبت ابنتين، وهو يكره البنات، ولأن كثرة البنات تؤدي حتما إلى أن واحدة على الأقل ستنغمس لا محالة في الفساد والزنى.[1] وهذا الذي يخاف العار من البنات، ويدافع عن الدين الإسلامي والمبادئ والقيم لا يتردد ولا يتورع من ممارسة المتعة مع صديقه، أو أخيه في الجهاد عبد اللطيف؟![2]

وثاني الشخصيات هي شخصية فريد زيتوني، الذي تعرض للعنف قبل زمن الإرهاب من قبل موح الكحل رئيس المفرزة، إذا اتهم بسرقة ساعات جزافاً من دون تحري بالموضوع، فما

---

١) رواية «الورم»، ص٢٨٣

٢) الرواية، ص٢٨٢

أن أتت الفرصة المواتية، سعى جاهداً ليرد ثأره، وتصفية حساباته من الطاغوت ومعاونيه: «وأقسمت مراراً وتكراراً ببراءتي لم أعد أسمع إلا صراخي وضربات السوط تدوي على ظهري».(٣)

القمع السلطوي كان له دور بارز في العنف وفي تحفيز الإرهاب، والعنف الذي تعرض له هو الذي شكل في نفس فريد زيتوني ميول الأخذ بالثأر: «حاولت إقناع نفسي بأن التعذيب الوحشي لم يكن إلا كابوساً انقضى منذ سنوات دون جدوى ترسخ في ذاكرتي ومضي ينغص الليالي ويجلب لي الارق».(٤) ونتيجة لهذا يثأر لنفسه بقتل رئيس المفرزه موح الكحل.

ولا تنتهي قضية العنف من قبل السلطة ولا المجتمع في تأثيرها على نفسية الإرهابيين، فأحد الإرهابيين الذين تعرض لهم رواية «متاهات ليل الفتنة» كان يحب فتاة حيهم خديجة، تقدم لها فوجد الرفض؛ لأن أباها الشرطي رأه جاهلاً وفقيراً، فأتى على نفسه الانتقام من الأب وجميع من اعترض سبيل هذا الزواج حتى الجارة التي حذرت المحبوبة منه، سبقتها هي وزوجها، فكلهم جريرتهم واحدة: «سأتفرج عليه أشفي غليلي منه وأنا أرى الدم يسبح منه غزيراً، العويل والصيحات إن تعالت أشتمه طاغوت أطرحه أرضاً وأبجره وأترك أمه تبكي فوق جثته النتنة».(٥)

الشخصية الأخرى شخصية الأمير، أبو يزيد صاحب الحصان الأشهب، كانت حكايته حكاية متأتية من ذبح والده لأخته، وإحراق أمه، ليغسل العار، فعاش أبو يزيد وهو وحيداً كالمنبوذ في بيت جده.

وهكذا تكون العوامل النفسية والتنشئة الاجتماعية، لعبت دوراً كبيراً في تحفيز العنف والممارسات الإرهابية، بالإضافة إلى كون هذه الشخصيات في ذاتها شخصيات سيكوباتية، انعدمت من الإحساس بالآخر والرحمة، لم تنظر إلا لنفسها ولصالحها الخاص، فاستجابت إلى الخطاب الديني السياسي المتطرف، لأن لديها القابلية لذلك.

٣) الرواية، ص٢٤٤
٤) الرواية، ص٢٤٩
٥) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٢٣٧

الفصل الثاني: صور العنف

قد تجلت في المتون الحكائية كثير من الصور، تتوزع بين صورة المتطرف و صورة السياسي و صورة المثقف ورجل الدين والعامل العادي البسيط، وصولاً إلى المرأة والأطفال.

صور تحمل بين طياتها العديد من الدلالات، التي تستحق الدراسة والتحليل، فكانت الصور أو الجدليات التالية موضع حديث هذا الفصل:

١- صورة المتطرف

٢- جدلية الارهابي والسلطة

٣-جدلية المتطرف والمثقف

٤- جدلية المتطرف والمجتمع

٥- صورة المرأة

وسيكون البدء في صورة المتطرف؛ لأنه هو المتوجه بالعنف نحو الفئات الآنفة الذكر. ولقد عني الروائيون بالحديث بإسهاب عنه من منظورهم الخاص، بوصفهم فئة من فئات المجتمع، التي تعرضت للعنف بصفة عامة، ومثقفين استهدفوا من قبل الإرهابيين بصفة خاصة.

وما يميز الروايات، موضع الدراسة، إنها تماهت مع الواقع بشفافية تامة، كما تشاطرت الرواية باعتبارها فناً أدبياً مع بقية العلوم الإنسانية، بالنظر إليها وبتقييمها من زوايا نظر متعددة، أدانت الأفعال الإجرامية الشنيعة بقوة كما التمست في بحث الأسباب، والدوافع الخفية، فأدانوا التاريخ والظروف الخارجية والداخلية لنشوء العنف.

أولاً: صورة المتطرف:

تتوزع صورة المتطرف في الروايات المدروسة على أربعة محاور:

١) المتطرف الوصولي

٢) المتطرف السيكوباتي

٣) المتطرف الأيديولوجي

٤) المتطرف الصوفي

٥) المتطرف الأجنبي

١-المتطرف الوصولي:

رسمت الروايات صورة المتطرف الوصولي، الذي جعل من العنف والإرهاب تذكرة العبور إلى السلطة، أشخاص تغلبت لديهم النزعة الأنانية على النزعة الانسانية. فنسي المتطرف أخاه الإنسان، قتله ودمره من أجل الوصول إلى كرسي الحكم. فتسير شخصية عماربن المسعود في رواية "سادة المصير" منذ الوهلة الأولى، وهي تحمل الطموح في الوصول إلى السلطة، ليس لنفع المجتمع كما يدعي، بل لأن الموكب الحكومي الذي رآه وهو صغير يسكن في مخيلته، سيارة فاخرة حرس يتقدمه وآخر يتبعه، لذلك فإنه يقرر التفرغ للعمل السياسي، وسيصل إلى منصب رئيس دولة ليشمله الخير الوفير، هو وأسرته وجميع معارفه، "لقد وعد أخاه بقصر فخم ومائة زوجة، ووعد والديه بالانفاق على رحلة حجهما ليتخلصا من ذنوبهما التي اقترفاها في سبيل تكوين العائلة.. وامتدت وعوده الانتخابية إلى الجيران والأصدقاء والأقارب، لقد وعد ووعد.." .[١]

وبالطبع سيبحث عمار بن المسعود عن أقصر الطرق المؤدية إلى مبتغاه، فيختار من بين التيارات الموجودة فريق اللحى الطويلة؛ لأنه له شعبية كبيرة في الجزائر، كونه مداً للتيار الإسلامي المتطرف، وازداد تعلق الفتى بهذا الحزب، عندما سمع أحد الأئمة يقول إن الحاكم خليفة الله في الأرض، وله حقوق الطاعة والولاء من الشعب، وهذا الكلام يعيد الذاكرة إلى العصر العباسي حيث يظهر الخليفة بهذه الصورة، فيقول إنه ظل الله على الأرض، وله السلطة في الحكم وعلى الشعب أن يتبعه. فيتخيل عمار بن المسعود أنه في قصر الجمهورية، محاط بجمهور العلماء والفقهاء: «ظلت هذه الرؤيا تراوده بين عينيه على مائدة الطعام حين يأكل، وعلى السرير حين ينام، وفي المرحاض حين يدخل إليه، وعلى وجوه من رآهم في تلك الفترة».[٢]

وكان الفتى عمار ذا كريزما سياسية واضحة، ومحضياً بقاعدة شعبية في قريته، وكانت تنعته الصحف بالفتى الواعد والشاب الطموح، وممثل طبقة الشبان الجدد، قائد الطليعة المتحررة.[٣]

والشيء المثير للسخرية إنه لا يفهم هذه المصطلحات لدرجة أنه يجهل معنى الديمقراطية، فيرد على زميله جمال المبروك عندما يقول: «ولكن يوجد فرق شاسع يا صديقي بين

١) سفيان زدادقة، رواية «سادة المصير»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص٩
٢) الرواية، ص١٧
٣) الرواية، ص١٠

الديمقراطية والديمقراطية الشعبية»، قال عمار بن المسعود بلا تردد وقد دغدغته كلمة الشعبية: «أنا مع الثانية».[٤]

والنص الروائي مليء بالنصوص التي تشير إلى انشداد عمار إلى السلطة ليس لخدمة الشعب بل من أجل ارضاء حاجة في نفسه.

وفي حقيقة الأمر لم يتخذ عمار من العنف أول الطرق إلى الوصول للحكم، بل اتبع الطرق السلمية بالدعوة إلى الإسلام الحقيقي، وبترغيب الشعب بحزبه؛ لأنه سوف يحقق لهم رضا الله وسيحلون كل مشاكلهم الدنيوية والآخروية، ويستمر عمار وأعضاء حزبه بالسلم حتى الوصول إلى مرحلة الانتخابات وفوز حزبه، فتثور ثائرة السلطة التي بدورها تريد حزب المحافظين؛ الذي يضم غالبية مناضلي ثورة التحرير، وبالتالي فإن الرئيس سيستقيل، وستعطل الانتخابات إلى وقت مجهول فيبدأ خيار العنف، وتكون السلطة وحزب المحافظين هما الأهداف السياسية، التي سيتوجه لها بالعنف من قبل عمار وأعضاء الحزب، ويكون الجبال مكان الإقامة للإرهابيين، يتدربوا فيه على القتال كما يتحاورون فيه بأمور الدين، ويخططون لأهدافهم السياسية المستقبلية.

ولابد من الإشارة إلى ملمح هام يظهر على شخصية عمار بن المسعود، كما يظهر على كافة الأشخاص المتطرفين ألا وهو أن الخطاب السائد الذي يقدمونه للشعب كما يتحاورون به، هو خطاب ديني واضح، يعتمد على القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، كذلك في طروحاتهم السياسية فإن كتابات سيد قطب وحسن البنا وأبي حسن الترابي هي المنطلق الذي ينطلقون منه.

وثمة شخصية أخرى تعرض لها الروايات الجزائرية اتخذت من العنف وسيلة من أجل الوصول إلى المكاسب المادية والنفوذ والسلطة، من مثل شيوخ القبائل التي عرضت لهم رواية «مرايا متشظية» لعبد الملك مرتاض؛ فكل منهم يرنو إلى قصر عالية بنت منصور (والاسم له دلالة هامة هنا وهي أولاً أنه يرمز للدولة، وثانياً فأن الدولة ستكون عالية وعصية على جميع الفرق، بالإضافة إلى إنها منصورة في الماضي والحاضر والمستقبل)، لكي يحكم ويتزوج من الأميرة عالية صاحبة السبع قصور، والزواج هنا بالطبع زواج سياسي، ويتمتع بممتلكات القصر وينعم بالجواري الحسان، فشيخ الربوة الخضراء «يعلم أن الزواج من عالية بنت منصور دونه بحار من الدماء. وتسيل بين القبائل السبع المتناحرة».[٥]

٤) الرواية، ص١١
٥) د.عبدالملك مرتاض، «مرايا متشظية»، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، الطبعة الأولى،٢٠٠١م، ص٣٢

والقبائل السبع المتناحرة ماهي إلا الطوائف والأحزاب المتناحرة من أجل الحكم وقصر عالية بنت منصور، تتكون من سبع ربوات: الربوة الحمراء والزرقاء والخضراء والبيضاء. والكل منهم مذهول بجمال القصر، فيقول السارد: «أنت أو أنتم أو أنتن أو أنتم جميعاً أو لا أحد منكم.. مذهول بجمال القصر».[1]

بل وتجد كل شيخ من شيوخ الربوات يكفر الربوات الأخرى، فصاحب الربوة الخضراء يقول عن أهل الربوة الحمراء: «والربوة الحمراء لا يؤمنون باليوم الآخر. ولا بالأنبياء المرسلين. يستهزئون بالأديان السماوية. يستخفون الأشرار سكانها. الكفار أهلوها، لا يؤمنون بالله ولا بكل القيم الروحية. ولا يريدون إلا الفتنة والفساد في الأرض».[2]

ويتضح أن أهل الربوة الخضراء ينتسبون للتيار الديني السلفي التكفيري، الذين يقومون بتكفير كل من لا ينتسب إلى طائفتهم، ويتعارض مع مبادئهم ومعتقداتهم، وبوجهة نظرهم لابد من قتلهم وإبادتهم. بينما أهل الربوة الحمراء هم أهل العلم والتقدم والتطور والأفكار المتحررة، بمعنى أدق يمثلون التيار الليبرالي أو الشيوعي، وهذا التيار يمثل العدو اللدود للتيارات الإسلامية المتطرفة، ويجب عليهم محاربتهم. كذلك من طقوس العنف لديهم أن كل شيخ من المشايخ يلتمس له فتاة عذراء يتزوجها، مع قتل صبي صغير. كما أنهم لا يرتاحون إلا لرؤية القتل والعنف وسيل من الدماء، ويقتلون الناس لا عن دليل قاطع بل على الشبهة فقط :»نحن نقتلك لأن خال عم خالتك كان ينوي أن يناصر الفئة الباغية علينا...».[3]

وتسير الأحداث على هذا النحو فمن يقتل يقتل لا لأنه له ذنب وجريرة، بل لأنه مشتبه فيه، ويصور السارد طريقة التفكير المتعسفة، فالنساء لا يرتدين الحلي ولا يتزين، بل يدفعن ضريبة على السير في الشارع.

وتعرض رواية «الورم» بإشارة بسيطة إلى إعجاب أحد المتطرفين بمكتب رئيس المفرزة موح الكحل، فيزيد الحرش يجلس على الكرسي: «مقلداً حركات وصوت المسؤولين مثلما رسخت في ذاكرته منذ الصغر».[4]

وقول السارد السابق يدل على ترسب هذه النزعة في وجدان الأمير منذ الصغر، وأصبحت توجه مسيرته نحو العنف كطريق للوصول للسلطة.

هذه بعض الملامح التي عرضت لها الروايات حول ميول الإرهابي نحو العنف من أجل الوصول إلى السلطة وتبعاتها.

---

١) الرواية، ص٩
٢) الرواية، ص٢٩
٣) الرواية، ص١٣٤
٤) محمد ساري، رواية «الورم»، مصدر سابق، ص٨٣

ثانياً: المتطرف السيكوباتي:

يقصد بالمتطرف السيكوباتي: بأنه الشخص الذي اتسم بخصائص الشخصية السيكوباتية، وهي شخصية من الشخصيات المدروسة في علم النفس، وبعض من الشخصيات الإرهابية الموجودة في المتون الروائية عرضت على أساس أنها سيكوباتية، إذ إنها تتسم بما يلي:

١. أن الشخصية السيكوباتية تتصرف بدون تخطيط مسبق وبإندفاعية تمنعه من التدبر.[٥]
وهذا جلي في سلوك الشخصيات التي عرضت في الروايات، فعمار بن المسعود قرر الجهاد وخيار السلاح من دون تفكير مسبق؛ بل لأن سمير الطايش (ولننتبه لدلالة اسم الطايش) أشار له بهذا الحل، وترك سمير الطايش ينشئ فرقة الغضب وينشر لهم مبادئ الحزب، فلم يفعل عمار سوى أن لكمه لأنه فعل شيئا من دون إخباره، ولكنه بينه وبين نفسه راض عن هذا التصرف.[٦]

وتأتي شخصية يزيد الحرش في رواية "الورم" لتتصرف بتعسف وبارتجال، فيهجم هو وجماعته على مركز الدرك، إلا أن الدركيين كانوا متيقظين لهم جيداً فطاردوهم وضربوا عربتهم، فما كان من الأفغاني إلا أن يعنف الأمير على قراره المرتجل قائلا: "كدت أن تقتلنا بقرارك المرتجل... المرة المقبلة، سندرس مسبقاً كل الأفعال التي سنقوم بها. ونرفض التصرفات التعسفية التي تنزل في آخر لحظة".[٧] وطبعا أجدر وسيلة للتخلص من اللوم والعتب هو نوبات الغضب الشديدة لإسكات كل جدل.[٨] وبذلك يظهر لنا الشخص الذي لا يستطيع تحمل المسؤولية والعيش بفوضوية وعدم الإحساس بالآخرين من حوله.

٢. السيكوباتيون عندما يمارسون أفعالهم المضادة تجاه المجتمع، فإنهم لا يشعرون بالخجل أو أدنى إحساس بتأنيب الضمير، وهكذا هم الإرهابيون فمنهم من يقتل الطفل الرضيع، ويبقر بطن المرأة الحامل من دون رحمة أو شفقة. ومن أكثر الأدلة على وحشيتهم وتبلد الحس لديهم أن لهم سياسة واستراتيجية في القتل ذبحاً بالسكين، فالرصاصة أغلى من روح الإنسان لديهم، بل إنهم يتعاملون في قتل الإنسان مثلما هو حال النعاج، فها هو يزيد الحرش في رواية «الورم»، يقول عند قتل محمد يوسفي: «أمسك الرأس جيداً كي أتمكن

٥) د.محمود خوالده، «علم نفس الإرهاب، مرجع سابق، ص١٤٤
٦) رواية «سادة المصير»، مصدر سابق، ص٧٢
٧) رواية «الورم»، مصدر سابق، ص٩٥
٨) السابق، ص٩٦

من إتقان الذبح. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إذا ذبحتم، فأحسنوا الذبح. ودون أن ترتعش يداه، مرر السكين على الرقبة. انفجر الدم بقوة. ارتعش الجسم في حركات حادة، متتالية، ارتفع شخير مخنوق، ثم توقف الجسم المذبوح عن الحركة».[١]

من هذا النص يتضح أمران، الأول هو: سياسة المتطرفين في القتل المتجلية بالذبح، والآخر هو: تبلد الحس المتضح في عبارة «دون أن ترتعش يداه» أي وضع هذا فقدت فيه الإنسانية، وأصبحت الوحشية عنواناً لها.

وهناك نص آخر أكثر عنفاً، وحشية وبشاعة من السابق، وهو نص لعبد الملك مرتاض في روايته «مرايا متشظية» إذ يعرض لاستمتاع المتطرفين بمشهد الدم فيقول أحدهم: «ما أكرم الذين يسفكون الدماء. ولا يسبحون الله عزت عزته وجل جلاله إلا بسفك الدم. وخصوصاً إذا كان دم الأطفال الطري، النازف من لحمهم الشهي. أكلاً وشماً. أي شيء أجمل في الجمال؟»[٢]

٣. وبالإلتفات إلى ظروف التنشئة لدى المتطرفين، سيتضح إنها لا تخلو من بؤس وشقاء لدى البعض، كما تتسم ببعض الانحراف والإجرام عند البعض منهم. تعود روايات «متاهات ليل الفتنة» لاحميدة عياشي إلى ماضي الأمير أبي يزيد، فإذا هو بؤس وشقاء وحرمان من الوالدين وخزي وعار فقد «كان في سن السادسة عشر عندما أقبل والده على ذبح ابنته وحرق زوجته التي تسترت عنها».[٣] كما تشير الرواية إلى إنه نشأ وحيداً في دار جده، ومن شأن هذه الحادثة أن تجعل منه شخصاً ناقماً على المجتمع بأسره لنبذهم إياه ورفضه.

وفي نص روائي آخر لبشير مفتي هو «بخور السراب»[٤] يتحدث السارد عن مجموعة من اللصوص والمجرمين، أصبحوا بقدرة قادر حماة الدين والأخلاق: «هل تعرف من هم الإرهابيون هنا؟ قدور سارق النعاج في الأسواق الأسبوعية، حليم ابن الشيخ ساعد الذي اغتصبه أخوه في صغره، الطاهر ولد الحاج مبارك الذي كان يرفض صيام رمضان وعشق خدوجة فلم تعط له.. كان يكفي أن يحضر شخص متخرج من الجامعة السلفية ويحتل المسجد لشهور حتى يدخلهم في مشروعه الكبير للجهاد الديني. هؤلاء الظلاميون أبناء هذه القرية الظالمة..»[٥]

---

١) رواية «الورم»، ص١٨١

٢) رواية «مرايا متشظية»، ص٩٣

٣) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص١٤

٤) بشير مفتي، رواية «بخور السراب»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م

٥) الرواية، ص١٤٧

يبرز في هذا النص أمران، أحدهما: الانحراف الأخلاقي للمتطرفين، وثانيهما: أن هذه النشأة المنحرفة والمهزوزة، لا تنتظر إلا أن يأتي سلفي لكي يمسخ عقولهم ويدخلهم في سلك الإرهاب.

كما تعرض المتن الحكائي لحكاية سمير الطايش في رواية «سادة المصير»، ونشأته المنحرفة وأثرها عليه في حياته. وقد عرضت كذلك في رواية «متاهات ليل الفتنة» لقضية الدخول في سلك الإرهاب من أجل الانتقام من والد المحبوبة وذويها لأنهم رفضوه. كل هذه الأمور من شأنها أن تكون تركيبة سيكولوجية شديدة التعقيد، شخصية منحرفة مهزوزة مهمشة، لا تجد الخلاص إلا من خلال العنف، والثأر للذات بطريقة بشعة غير مشروعة، ويجب العودة إلى بقية المؤثرات للتأكيد على أنها جميعا أنتجت هذه السلوكيات من قبل المتطرفين.

ثالثاً: المتطرف الأيديولوجي:

يقصد بالمتطرف الأيديولوجي، المتطرف الذي مارس العنف، بغية الوصول إلى تحقيق قناعته الفكرية، فهو شخص إسلاموي المعتقد، يؤمن بأن الدين يشمل منظومة فكرية سليمة من الأخطاء، يستطيع من خلالها الإنسان المسلم العيش سعيداً من الجانبين الديني والدنيوي، فالإنسان الجزائري الذي همشته ظروف الاستعمار، ومن ثم تآمر الحكام عليه والسياسيون سيصل إلى الحل من خلال تطبيق مبادئ الشريعة والبعد عن التيارات الليبرالية المتحررة التي لا تؤمن إلا بالقيم المادية.

وتمثل شخصية علي بلحاج المتطرف في رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر» لواسيني الأعرج[٦]، التوجه الأيديولوجي بوضوح إذ يصرح في عام١٩٨٩م: «لا وجود للديمقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشعب ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كفراً. وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر لأنه أراد تعريض قدرة الله بضعفه هو».[٧]

كما تعرض رواية «بخور السراب» لانحراف خطير في شخصية المثقف الأيديولوجي، فمن مثقف ملتزم بقضايا أمته يرى من الإسلام حلا لمشاكل الأمة، وهذا الحل يتأتى من خلال الديمقراطية، إلى إرهابي قاتل الذي تقول عنه زوجته ميعاد - بعد أن أوحى لها السارد أنه توفي - للسارد:

٦) واسيني الأعرج، حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، منشورات الجمل، الطبعة الأولى ١٩٩٩م
٧) الرواية، ص٣٢

«وأنا سعيدة لأنني استمر بها معك أنت الذي تحمل شيئاً من نبل الطاهر سمين شيء من روحه السامية، وأفكاره المبدئية وهذا ما يجعلني أقولها بكل فرح أحبك».[1]

هذا الطاهر سمين ذو المبادئ والقيم، تحول ليصبح مخططاً كبيراً ومهندساً للعمليات الكبرى، ولتكون زوجته المخدوعة به أحد ضحاياه بدون رحمة، وبدون أدنى تقدير للسنين التي قضياها بألفة ومحبة.

وغير هذه الشخصيات ستظهر الروايات متطرفين مارسوا العنف مرغمين، أو انتموا لهذه التيارات العنيفة رغما عنهم، لأنه لا يوجد من يتبنى طروحاتهم الدينية سوى المتطرفين، نتيجة لرفض التيارات المحافظة والليبرالية والدولة له، وبذلك يرغمون على الدخول في سلك الإرهاب. وعرضت رواية «سادة المصير» لهذه الشخصية من مثل شخصية جمال المبروك، التي رافقت عمار بن المسعود منذ بداية نشأة الأحزاب، وارتضت للطرح الديني المعتدل الذي يحاول الوصول إلى المجتمع عن طريق الانتخاب أي الحل الديمقراطي، ويكمل سيره مع رفيق دربه إلى أن تتعطل الانتخابات، ويختار عمار ورفاقه العنف، فتتعطل لغة الحياة أمام المناضل الإسلامي الرافض للقتل والعنف، ولا يجد أياً من الأديان السماوية تشرعه، ويقرر الانسحاب فيقف تيار المحافظين في سبيله مهددين إياه بالقتل، فيذهب إلى الجبل مجبراً لا بطلاً، وتنتهي حياته على يدي عمار بن المسعود رفيق دربه؛ لأنه حاول القيام بالحوار الوطني مع الدول وتسليم نفسه ومجموعة من المتطرفين إلى السلطة.

ومجموعة المتون الروائية المدروسة لا تخلو من صورة لصور المتطرف الإيديولوجي، وما عرض منها ماهو إلا عينة لأبرز هذه الشخصيات، التي تسير وفق أيديولوجية ومعتقدات وأفكار، إلا أن هذا الأمر لا يعتبر تبريراً للمارسات الإرهابية، فماحدث يعجز أي عقل تفسيره وتوضيحه، وماهي إلا محاولة بسيطة لفهم ما حدث.

رابعاً: المتطرف الصوفي:

تتجلى الصوفية في المتون الروائية المدروسة في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» للطاهر وطار، الذي له تجربة سابقة مع الصوفية في روايته «الحوات والقصر». الطاهر وطار من الفنانيين القلائل الذين يهوون التجريب، والانتقال من مرحلة إلى مرحلة حتى الوصول إلى الحقيقة التي يسعى لها البشر؛ فهو اتجه إلى السريالية والتجريد، بعد المرحلة الواقعية في كتاباته السابقة من مثل: «اللاز». تتميز روايتيه «الحوات والقصر»، و«الولي الطاهر يعود

١) الرواية، ص١٣٢

إلى مقامه الزكي» باتجاههما الصوفي العجائبي، هذا التوجه الذي هو مقصود من قبل المؤلف إذ يقول في حوار أجري معه عن هذا النوع من الكتابة في عام ١٩٨٣م: «هذا الواقع كنا نقرؤه في الميثولوجيات الرومانية الإغريقية. كنا نعرفه عن كاليغولا أو فارقوس أو غيرهم. وهانحن نعيش ذلك اليوم في القرن العشرين، فبأي شيء أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه؟»[٢]

ومما لاشك فيه أن اللامعقول الذي يرمي إليه الطاهر وطار هو الوضع الراهن في الجزائر من عنف وقتل و وحشية، ليس من عدو أجنبي، بل من أخيك المسلم الذي يحفظ كتاب الله ويرتل آياته، ويتكلم عن الظلم والاستبداد ومساوئ السلطة، وهو يفعل مالم تفعله السلطة بقتل جماعي، وإبادة للإنسان من أجل الإبادة. هذا الوضع المعكوس واللامعقول لا يستوعبه إلا أدب مواز له غير معقول يجنح للسيريالية والتجريدية، إلى فن مخلخل البنية يكسر المألوف والعادي حتى تصل الأفكار، وتصل التجربة الإنسانية المراد التعبير عنها.

ويبدو إن الطاهر وطار كان مهتما بمتلقيه جيداً في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، التي يعرض من خلالها لشخصية المتطرف الصوفي، فيقول في مقدمة الرواية: «إنها المقدمة أو مايشبهها. إنارة للقارئ، وللناقد والباحث. خاصة ذلك الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهذا الكاتب أو ذاك، معزولة عن بعضها وعن مسار الكاتب وعن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين.. وبجرة قلم يلغي الناقد العمل أو الكاتب نفسه، وكأنما هو دركي يقف في منعرج طريق، مهمته الوحيدة تسجيل «مخالفة» ما... من منطلق واحد هو «قانون» الطرقات».[٣]

والنص السابق يشير إلى ضيق وتبرم المبدع من الناقد، الذي يتطفل على نصه وتجربته الإبداعية ويهدمها وكاتبها، ليس من أجل شيء سوى فرض شخصيته النقدية التي ارتضت من البحث عن سلبيات العمل النقدي هدفاً لها، من دون البحث عن الجوانب المشرقة والمضيئة في العمل الأدبي. ولكن الذي يمكن قوله في هذا المضمار، إنه كما توجد فئة هادمة للعمل الأدبي، يوجد الكثير من النقاد الذين يستشرفون في العمل الأدبي الجوانب الإبداعية المتمكنة والأصيلة، كما يتطلعون للجوانب الإنسانية المضيئة واللحظات المشرقة، ويضعون أيديهم على مواطن الخلل محاولين الوصول مع المبدع إلى مرحلة عالية من الإبداع. وهو عدم إدراك الناقد لنقطة هامة وهي: «أن لكل موضوع مواده وأدواته، فأنت لا تستطيع أن تكتب

٢) نبيل سليمان، «الكتابة والاستجابة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى٢٠٠٣م، ص٧
٣) رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، منشورات الزمن، الجزائر، الطبعة الأولى ص١٠

عن أيديولوجية ما، دون أن تستعمل لغة ومنطق ومفردات مناضليها، ورجالها ومنظريها كذلك».[1]

وهو بذلك يقر بأنه كي يفهم شخصية معينة، فعليه أن يفهم هذه الشخصية جيداً، ويعي طريقة إدراكها وتطلعاتها؛ حتى يقدم الشخصية الإنسانية بوجهها الحقيقي وبصورة موضوعية ولا يقحم ذاته فيها ولا يبدي قبوله ولا رفضه لها.

موضوع الرواية هنا هو الإرهابي الصوفي، الولي الذي يعود إلى القصر (مقامه الزكي)، المشتمل على مجموعة من المريدين والمريدات، فيجد بعد غيابه أوضاعا مغلوطة عليه تعديلها وتقويم الإعوجاج، فالقصر به جنية تراود المريدين عن أنفسهم، وتزورهم مساء فيلتبس الوضع عندهم، وبعدها يتوجهون إلى الولي الطاهر حتى يحل الإشكال. كما أنه يلتفت إلى الوطن العربي فيلفي أناسا ابتعدوا عن الدين، وانغمسوا في اللهو والغناء ينتشر في كل مكان فيتعين عليه إصلاح الوضع، إذ تتمثل شخصية المتطرف الصوفي بصورة واضحة وجلية، تتطلب من المتلقي العودة إلى منابع الفكر الصوفي لفهم المصطلحات الواردة في الرواية. وبغض النظر عن العنوان الذي سيقرأ أكثر من قراءة: لغوية وصوفية ودلالية، في الفصل الخاص بمسألة العنونة، فإنه ترد في الرواية مصطلحات متعلقة بالصوفية، لا بد من إيضاحها وفهم دلالتها، ولكن أولاً، يتعين توضيح حكاية الولي الطاهر الذي يعود إلى مقامه الزكي، وماهو غرضه من هذه العودة الميمونة؟

فهاهو الولي «وهو العبد الذي يتولى الله سبحانه أمره فلا يكله إلى نفسه لحظة، ومن يتولى عبادة الله تعالى وطاعته»[2]، وعبادته تكون متوالية من دون أن يعتريها خلل. وليس ولياً وحسب بل هو طاهراً كذلك والطاهر كذلك من مصطلحات الصوفية التي تعني: الشخص «الذي عصمه الله تعالى عن المعاصي والمخالفات والآثام»[3] فمن يتميز بهذه المواصفات حري بأن يصلح الأوضاع الفاسدة. وفي غياب الولي هذه الغيبة الطويلة إشارة إلى فكرة الجهاد التي غابت بغياب الصحابة والتابعين، الذين أنشأوا مجتمعاً إسلامياً صالحاً بعيداً عن المعاصي والبدع. فهو قد غاب غيبة ولا يعلم مداها: «لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة».[4] والغيبة مفهوم من مفاهيم الصوفية، إذ هي حال يمر بها الصوفي

١) السابق، ص١٢، ١٣
٢) معجم الصوفية، مرجع سابق، ص٤٣٤
٣) السابق، ص٢٦٢
٤) الرواية، ص١٨

تعني «غيبة القلب عن علم مايجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه».[٥]

والولي الطاهر ليس بسيطاً في معرفته، ولاهو بالمسلم البسيط الثقافة، بل هو قارئ بالفلسفة وأصول الأديان: «لقد قرأ الفلسفة، وسكنه من سكن السهروردي، فعاد في كتبه الأولى يبحث عن جذور الوثنية، في تجاويف الوديان والأهرامات، ثم سوَى بين الإخوان المسلمين والملاحدة والشيوعيين، وراح يستنطقهم في أعمال كثيرة، ثم «سجن» الله في حارته وجعل الأنبياء فتوة العهود المختلفة. فهمه النصارى واليهود، فكافأوه ليكون رمزاً وقدوة، ونصباً لمخنا الفاسد».[٦]

فهو اطلع على الموروث الثقافي العربي، كما تعمق بالفكر الغربي. والنص كذلك يشير إلى تواطؤ المتطرف مع الغرب، أي المنظمات الغربية التي حفزت العنف وقد تم التطرق لها بالفصل الأول، والتي لمست في شخصية الإرهابي ميلا نحو العنف فشجعت على ذلك الأمر.

والولي الطاهر لا يقصر دعوته على الجزائر وحسب، بل سيتوجه بالدعوة إلى الدول العربية أولاً ومن ثم دول العالم، وهذا الأمر يتضح من حواره مع ذاته قائلا: «تنطلق أول الأمر عشيرتنا عنزة، ثم ينضم إلينا الأنصار والمريدون»[٧] ويقول في موضع آخر: «نعيد الجهاد في سبيل الله، إلى ما كان عليه، ونستأنف الفتوحات، نستعيد القسطنطينية، ونصل هذه المرة، موسكو وباريس وكوبنهاغن، والهند والسند وكل العالم».[٨] والولي بذلك يريد أن يعيد الجهاد، وبالإرهاب سيفتح البلاد، إما الدخول بالإسلام أو دفع الجزية.[٩]

بقي القول إن الطاهر وطار وظف في روايته هذه العديد من مصطلحات الصوفية، بل إنها تعج بهذه المصطاحات فمنها: المريد، والخلوة، والسبهللة، والحالة.

والمريد من المفاهيم الصوفية التي تعني: «من انقطع إلى الله عن نظر واستبصار وتجرد عن إرادته، إذ علم أنه لا يقع في الوجود إلا ما يريده الله تعالى لا مايريده غيره، فيمحو إرادته ولا يريد إلا مايريده الحق. ولا ينبغي للمريد أن يشغل نفسه في ابتداء أمره بالزواج فإن ذلك يمنعه من تركيز الهمة».[١٠] والرواية عرضت للمريدين والمريدات الذين يقطنون بالمقام ويتبعون كلام الولي الطاهر ومن بعده المقدم.

٥) معجم الصوفية، المرجع السابق، ص٣٠٩
٦) الرواية، ص٥٢
٧) الرواية، ص٥٩
٨) الرواية، ص٦٠
٩) الرواية، ص٦٠
١٠) معجم الصوفية، مرجع سابق، ص٣٧٦

وبذلك تكون صورة المتطرف قد اتضحت، فهي تتوزع على أربعة أنماط منها المتطرف الوصولي والسيكوباتي والأيديولوجي والأخير هو الصوفي. شخصية مسخت من الإنسانية والرحمة، وتدينت بالظاهر فقط بينما الإيمان الحقيقي لم يلامسها، شخصية تلاعبت بها الظروف والملابسات فأصبحت عثرة في وجه الحياة الآمنة، ولتعرقل مسيرة الحياة والتقدم. وهذه الشخصيات على تنوع مساراتها فهي تشترك بالزي والشكل الظاهري، وبالمرجعية الدينية منهم من هو مؤمن بها ومنهم من يتلفظ بها تلفظاً. كذلك منهم من هو معدوم المنطق والتفكير مثل عمار بن المسعود وأبوشاقور وأبو يزيد. وكثير منهم من لجأ إلى العنف ليعوض نقصا عانت منه نفسه المريضة.

هذه صورة المتطرف التي عرضت لها المتون الروائية، والتي ستكتمل من خلال العرض لموقف المتطرف من: المثقف والسلطة والمجتمع.

ثانياً: جدلية المثقف والمتطرف:

المثقفون الجزائريون الذين تم عرضهم في المتون الروائية، ينقسمون إلى قسمين:

أ- المثقف السلبي أو اللامنتمي:

توافرت في الروايات صوراً للمثقف السلبي أو اللا منتمي أولاً، هذا مع التأكيد على ندرته في النماذج الروائية، وهوفيما يعرفه محمد عزام، إذ يبدأ في التفريق بين اللامنتمي والسلبي فيقول: «وأما السلبي واللامنتمي فيتشابهان في كونهما بلا قيم. وقد يكتفي اللامنتمي بالوقوف على الحياد، بينما يقع السلبي في مستنقع القذارة، وينغمس في حياة الغاب، تقوده أنانيته إلى الفتك بالآخرين، والصعود على جثث الأبرياء. وهو بطل العصر الصاعد من رحم الطبقات الفقيرة التي لاتملك غير بؤسها، والذي يرغب في الوصول السريع».[1] وهذا الأمر تم كشفه في المتنون الروائية الجزائرية، من أبرزها وأكثرها وضوحاً شخصية أحمد المعلم في رواية «وادي الظلام»، إذ بدأ بالرواية معلماً مثقفاً نشيطاً مجتهداً، يعمل على نشر الوعي والثقافة، ومؤسس جمعية حقوق المرأة في مجتمع غيبت به حقوق المرأة، وعوملت على أنها مخلوق مسلوب الإرادة والكيان. كل هذا الجهد من أحمد المعلم، يقابله نبذ من المجتمع، إذ يقرر شيوخ المشيخة العليا أنه: «شروط الشيخ المعين في المشيخة أن لا يكون إلا أمياً خالص الأمية»[2]، والدليل على ذلك أنه «لا يعرف نبياً من الأنبياء الكبار كان متعلماً مثقفاً».[3]

١) السابق، ص١٢

٢) رواية «وادي الظلام»، ص١٥.

٣) الرواية، ص١٦.

في وسط هذه القيم يستمر المعلم بالكفاح، وبنشر قيمه الروحية، نابذاً القيم المادية، داعياً إلى رسالته الإنسانية، يربي ابنته عائشة على حب العلم والاستمرار في التحصيل العلمي. إلى أن تتوجه نظرات المتطرفين وأميرهم أبي هيثم نحو المعلم لأنه: «كثيراً ما يثور على الأوضاع الاجتماعية المتخلفة، كما كان لا يتردد في إبداء رأيه في بعض المعتقدات البالية، التي يروجها الجهال في الجلولية على أنها من الدين الصحيح وهي، في حقيقتها، ليست منه في شيء، ولذلك لم يسلم في أعوام الفتنة من التعرض لمحاولة اغتيال».(٤) فيحاول الإرهابيون إطلاق النار عليه، ولكنه ينجو من الموت بأعجوبة.

هذه الحادثة تعتبر نقطة التحول في حياة الأستاذ، فتنهار منظومة القيم التي كان يؤمن بها، ويتحول من بطل فاعل إلى بطل سلبي لا يهتم إلا بنفسه، ويبدل قيمه القديمة بقيم جديدة قيم المرتزقة الذين لا يعتنون إلا بالمصالح الذاتية لهم، فيتحول من الشخص المحب لأسرته المحافظ إلى منزله إلى آخر يبيع ويفرط بقيمه الروحية بسهولة فأول مايفعله ترك مهنة التعليم، والاشتغال في التجارة، والزواج بأمرأة أخرى غير زوجته فتاة صبية.

وهذا التحول المفاجئ يلفت نظر القارئ بغرابته؛ فليس من المعقول أن يكون العهد الطويل من القراءة والاطلاع، والدفاع عن حقوق الإنسان ونبذ القيم المادية، يتغير في لحظة واحدة، هذا أمر بعيد عن التصديق يستطيع المرء أن يفهم إن الإنسان يتحول من مناضل إلى متحفظ، ولكن أن تتبدل قيمه بهذه الصورة الفجة، فهذا أمر غير مقبول. إلا أن المؤلف قصد من هذه المبالغة توضيح مدى فجاجة العنف والإرهاب على المرء، وكأنه يقول أن ماحدث له دور في تغيير وقلب الأدوار، وتغييب المنطق.

أما الشخصيات الأخرى التي تعرض لها الروايات من حيث سلبيتها في التعاطي مع الأحداث، فهي شخصيتي علي وكريم في رواية «الورم»، إذ كلاهما ينتسبان لثقافة عميقة، تؤمن بحقوق الإنسان ويرفضان العنف بأي وجه من الوجوه. فكريم معلم وفي الوقت نفسه مناضل ومنتسب إلى التيار الإسلامي المعتدل ويرفض القتل بأي صورة من الصور إلا إنه بعد الخروج من السجن وانسداد أفق الحياة لديه، فصله من المهنة والفراغ والوحدة والبطالة، وعامل أهم من هذا كله وهو ملاحقة الإرهابيين له، ومطالبته بالانضمام إلى الحقل الإرهابي، وأول طلب طلبوه منه هو قتل صديقه وزميله محمد يوسفي الصحفي، فيرفض أول الأمر ولكنه يكون بين خيارين، إما قتل صديقه أو موته، فيختار النجاة، ويقتل صاحبه وينضم إلى حقل الإرهاب. وهذا الأمر يثير الدهشة لدى شخوص الرواية فيقول أحدهم

٤) الرواية، ص٨٠-٨١.

لكريم: «أأنت المعلم الذي ذبح الصحفي.. إنك مجنون. لماذا ذبحته بتلك الوحشية؟ ألم يكن صديقك؟ أنت المعلم المربي المثقف، تسير تحت سلطة هذا الجاهل».[1] والغريب إن الرواية تنتهي وينتهي معها كريم إلى قناعة تامة في الأفعال الإرهابية، بل ويطمح في أن يصل إلى رتبة أمير، فيقول: «بدون كلمة. اقتفيت أثر أميري يزيد الحرش. متبوعاً بعبد اللطيف. إنني مسرور جداً بهذه الترقية. إنها البداية. أنا أيضاً أرغب في رتبة أمير يقود جماعة من الرجال الأشداء ينصاعون لأوامري. قريباً إن شاء الله».[2]

أما علي أخو كريم فهو ضابط في الجيش، ولكن حادثة حجز أخيه أثرت على مستقبله المهني، ففصل من مهنته.

وبذلك يلاحظ أن المثقف قد لعب أدواراً سلبية في مجتمعه، وبدلاً من أن يجعل مخزونه المعرفي والقيمي سبيلاً لإعلاء كلمة الحق وبناء المجتمع، جعله سبيلاً وطريقاً للهدم والدمار. هل هو حب الذات هو الدافع وراء ذلك؟ أم أنهم كانوا أمام وضع مأساوي يسلبهم الإرادة ويشل تفكيرهم؟

ولسان حاله يردد شعاراً: «لا تفكر في الاصلاح. قبلك عجز الأنبياء عن هذه المهمة، صلبوا المسيح، وعذبوا محمداً، وأحرقوا كبار العلماء والمفكرين في كل العصور. والعصر ليس بحاجة إلى مسيح جديد».[3]

ب- المثقف الإيجابي:-

يلي هذا النموذج من المثقفين، أي المثقف السلبي، نقيضه ألا وهو المثقف الإيجابي، المثقف الفاعل المصلح المغير، وهذا هو الوضع الصحيح لأي إنسان قبل أن يكون مثقفاً وواعياً لدوره في الحياة. وحقيقة جميع من خسروا حياتهم، وكثيراً من أحلامهم وطموحاتهم أنهم كانوا مصلحين. والتركيز في العنف كان من نصيب الصحفيين بوصفهم فئة من المثقفين الملتزمين، الذين ناضلوا من أجل إيصال الحقيقة، وهذا الآمر كلفهم أرواحهم في أغلب الأحوال.

وقد عرضت مجمل الروايات لجدلية الصحافة والإرهاب، فالإرهابي أكثر ما يكدر صفوه هو الصحفي، لأنه ينقل أخبار ضحاياه ويوضح مدى بشاعته، ولذلك كان يشكل حجر العثرة الذي يتعثر به الإرهابي.

والمتأمل جيداً في الروايات يجد رواية «متاهات ليل الفتنة» لاحميدة عياشي، يتضح فيها

---

١) رواية «الورم»، ص٢٠٥
٢) السابق، ص٢٩٤
٣) د.محمد عزام، «البطل الإشكالي»، الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص١٢

التركيز على ضحايا الإرهابيين من الصحفيين، كما تعرض لمحاولات الاغتيال التي تعرضوا لها. وتبدأ أحداث العنف عندما يقرر حميدو أحد شخصيات الرواية الدخول في حقل الكتابة ضد الإرهاب، فـ«جماعات الإسلام السياسي أصبحت هاجسه الأول سكنته الجذور».[٤] بل إنه يزور الموت في قعر داره، فيزور بلد الموت التي تكن العداوة للصحفيين ماكدرة: «ماكدرة أسوأ من العاصمة، الناس هنا كلهم يعرفون.. كل الناس تعرف في ماكدرة أنك صحفي.. في العاصمة لا يعرفون كلهم».[٥]

وبالتالي كانت النتيجة أن قتلوه بوسيلة شنيعة «ظل أبو يزيد يصرخ تعرف من أنا؟ هل تعرف من أنا ياطاغوت..؟ كأنه لم يسمعه ظل شامخ الرأس. صامتاً إلى حد الشراهة. ظل واقفاً كالطود الأسطوري التفوا حوله طرحوه أرضا وبجروه. فصلوا رأسه عن جسده وظل الدم يسيح في عتمة ذلك الليل الطويل تعالت الأصوات طاغوت».[٦]

هذه كانت عاقبة السعي وراء الحقيقة، القتل بأبشع صور الوحشية. كما تتجسد هزيمة المثقف في حواره مع نفسه، فاحميدة يناقش نفسه كما فعل المعلم أحمد في رواية «وادي الظلام» قائلا: «مامعنى أن يكتب المرء في مجتمع لا يقرأ، بل تحكمه ديكتاتورية..

إن الكتابة في مجتمع شفوي لا يمكن اعتبارها إلا شكلاً من أشكال الجنون البائس أو من الاستئناس المجنون. ثم خاطب احميدة نفسه:

هل نكتب لنغير. لكن نغير ماذا؟؟ «.[٧]

غير شخصية احميدة وحميدو، فهناك كثير من الشخصيات، التي تشتغل في مهنة الصحافة من مثل عمر وعلي خوجه اللذان كان مصيرهما هو القتل.

كذلك تظهر رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي لجدلية الصحفي والمتطرف، فتشتغل الأحداث على مجموعة من الصحفيين يدخلون في حياة البطلة الراوية التي تمارس هواية الكتابة الروائية، فتحب عبدالحق الصحفي الذي كتبت نصاً روائياً عنه من دون أن تراه، فيحدث أنها تلتقي به فجأة في مقهى، ويرسم لهم القدر اللقاءات صدفة.. وتتحاور معه، فيكشف عما بنفسه من مرارة للواقع المأساوي، الذي يعيشه المواطن ولاسيما الصحفي، فيقول عن موت زميله سعيد مقبل:

٤) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص١١
٥) الرواية، ص ٢٣
٦) الرواية، ص٥٧
٧) الرواية، ص٩٧

«كان يتناول غداءه. رفقة زميلة له في مطعم صغير جوار الجريدة. عندما اقترب من شخص، توهم منه أنه يريد محادثته. ولكنه أخرج مسدساً، وأطلق النار عليه ومضى بهدوء».[1] ويلفت النظر عبد الحق إلى مقال كتبه سعيد مقبل عن الصحفي قائلاً:

«هو الذي يغادر منزله كل صباح، غير واثق بأنه سيصل إلى مقر عمله.
وهو الذي يغادر عمله مساء، غير متأكد من أنه سيصل إلى بيته.
هذا المشرد الذي لم يعد يعرف عند من يقضي ليلته. إنه هو.
إنه هو الذي، يتعرض للتهديد في سرية إدارة سرية.
الشاهد الذي ينبغي عليه أن يبتلع كل مايعرف.
هذا المواطن الأعزل.
هو الذي كل هذا. وليس سوى صحفي»[2]
قتل وجريمته الوحيدة كلمات ليس سوى كلمات.

أما عبد الحق الذي يستمر في نضاله، فسوف يفاجئ موته البطلة، فتقول مفجوعة ترثيه:

«فالبارح فتح ذلك الحوت فكيه، وابتلع لوجبته المسائية من جملة من ابتلع ـ عبدالحق.
أي قناص سادي هو القدر؟ يتخذ له زاوية منسية في حياتنا، ثم يأخذ في إطلاق النار، كيفما اتفق على من أحببنا، دون شعور بالألم».[3]

أما سبب قتل الصحفيين فهو ينطلق من فتوى العلماء المسلمين في المشرق، كما يقول الأفغاني أحد المتطرفين في الرواية، إنه فعل جهادي؛ لأنهم يعملون في دولة الطاغوت، ولأن: «العلماء المسلمين في المشرق قد أصدروا فتاوي تبيح مثل هذه الاغتيالات والتي تندرج ضمن الأفعال البطولية، التي تمهد لقيام الدولة الإسلامية. الطاغوت يستخدم هؤلاء الصحفيين لتشويه سمعة الإسلام والمسلمين. إنهم يحاربوننا بوسائلهم الشيطانية التي استوردوها من الغرب الكافر».[4]

وبالتأكيد فإن مثل هذه الفتاوي تعود إلى سيد قطب وأبي حسن الترابي، المنتمين إلى جماعة الأخوان المسلمين. وكانت نتيجة هذه الأفكار المتطرفة والفكر المنحرف أن قتل كريم

---

١) أحلام مستغانمي، رواية « فوضى الحواس»، منشورات أحلام مستغانمي، الطبعة الرابعة عشر ٢٠٠٤م، ص٢٩٧
٢) الرواية ، ص٢٩٩
٣) الرواية، ص٢٤٥
٤) رواية «الورم»، ص٣١

محمد يوسفي الصحفي وهو يردد لآخر لحظة: «لست عدو الله والإسلام أنا مسلم مثلكم أصلي. أصوم. أنطق يومياً بالشهادتين».[٥]

فيما سبق كان عرض لأهم صور الصحفيين الذين كانوا يقعون تحت وطأة العنف والإرهاب. وفيما يلي عرض لصور المثقفين الذين تعرضوا للإرهاب والعنف.

الأنماط الأخرى للمثقفين تتوزع إلى أدباء ومعلمين ومحاميين، كل منهم له دوره في هذه الحرب الأهلية. فرواية «بخور السراب» للروائي بشير مفتي، تظهر صورة الأستاذ الجامعي والروائي، الذي تلاحقه الشائعات من قبل المتطرفين، الذين يريدون قتله بأي ذريعة، فاتهموه بالإلحاد والشرك، وقد حذره مدير الجامعة التي يعمل بها، وأعطاه إجازة مدفوعة الأجر لكي ينفذ من سهامهم، ولكن بعد ازدياد الأوضاع سوءا، يقرر حداد بيقين موته: «أفكر بجدية في ترك الجامعة، فحسب ماسمعت، لقد حل دمي وإن كل تلك الشائعات بصددي، لم تكن إلا البداية لإعطاء شرعية لمقتلي، سيقتلونني حتما لم يعد عندي أي شك في ذلك».[٦] وبذلك تنتهي حياة حداد بعد أن تيقن من موته، وأي مأساة أبشع من إنسان يسير في طريق يحس بنهايته المحتومة، فكيف للقلب يخفق، وكيف للفكر أن يتحرك في دائرة محكمة الإغلاق من القيود.

غير حداد فستكون هناك صورة أخرى للمثقف الإيجابي، وهو خالد رضوان صديق السارد، الذي غير بحياة السارد وطريقته في الحياة والتفكير، ابتدأت مسيرة كفاحه كطالب جامعي مناضل في حزب متحرر ثوري أمام حزب الإدارة الجامعية المتشدد، الذي له سطوة كبيرة فيردد بأن: «الحكمة والعقل تقتضي منا عدم السقوط في فخ «الإلغائية»[٧]

ويستمر في نضاله ضد العنف إلى أن يطرد من الحزب، الذي دافع عنه سنينا طويلة، بسبب موقفه الرافض لتلاعبات الحزب بمصير الشعب، فآلى أن يصمت في هذه الحرب القذرة، لأنه كما يقول عنه السارد: «عرفت أن زمن المناضل قد توقف، وأن شخصية الثائر قد ماتت، وأن كل ما بقي في جوفه هو انكسارات وأحلام خائبة وأوراق يحبرها الموت القادم..»[٨] وينتهي الأمر بخالد رضوان ومجموعة من المثقفين أن يتنقلوا من سكن لآخر، أو يقيمون في فندق تحت حراسة الأمن، هرباً من عيون المتطرفين.

٥) الرواية، ص١٨٠
٦) رواية «بخور السراب»، ص١٠١
٧) الرواية، ص٤٢
٨) الرواية، ص٩٠

أما المثقف الآخر الذي يستحق وقفة متأملة متأنية فهو حسيسن بطل رواية «حارسة الظلال» (ولتلاحظ دلالة الإسم هنا من حيث التصغير)، الذي كانت له وقفة مشرفة ضد المتطرفين والسلطة الجزائرية في وقت واحد.

بدأت مشكلة حسيسن الموظف في مركز ثقافي مختص في العلاقات الثقافية، عندما زاره دون كيشوت، صحفي يبحث في سيرة جده دي سيرفانتس الروائي الأسباني العالمي، الذي اشتهر برواية «دون كيشوت»، فلقب الحفيد نفسه بهذا اللقب اعتزازاً منه بالمؤلف والعمل ذاته. يزور دون كيشوت الحفيد حسيسن في مكتبه، ليخبره أنه أتى من أجل تدوين مذكرات خاصة بجده، وهو مهتم بالتعرف على الأماكن التي مرها جده دي سيرفانتس أثناء إقامته في الجزائر، لكي يضفي المصداقية، ويضيف أدق التفاصيل على كتابة السيرة، فيحذره حسيسن من الأولى، بالأضافة إلى أن دون كيشوت حضر إلى الجزائر من دون وثيقة رسمية، مما سبب له مشكلة مع السلطات الجزائرية. إلا أن دون كيشوت يصمم على موقفه، فيجد حسيسن نفسه مرغماً أمام هذا الوضع على قبول ضيافة الرجل والتجول معه في الجزائر، ليرى الأماكن التي زارها جده، وعبر هذه الرحلة سيكتشف الرجلان مدى الدمار الذي حل على أماكن تاريخية شهيرة، مما يسبب في امتعاض الضيف والمضيف. فأول مايزور الرجلان مغارة دي سيرفانتس، يواجها أطفالاً يلعبون في المغارة فيسألان الأطفال عما يعني لهم هذا المكان التاريخي وعن دي سيرفانتس، فيجيب أحدهم:

«واش تحب يعني لي؟ لاشيء سوى أنه اسم لحينا وللغابة».. يقولون كذلك أنه اسم لكافر جاء من بعيد ليسرق كنوز هذه البلاد وليمسح الناس، هذا هو على ما أعتقد».[1] فهذا الموقف يمثل مدى ضياع القيم الثقافية الكبيرة عند الشعب الجزائري، والتجاهل والنسيان لها، فإن صورة الأديب قد شوهت، من مناضل في الأدب وباحث في الحقيقة الإنسانية إلى كافر وسارق في نظر الشعب الجزائري. ويستمرا في رحلتهما ليكشفا عن جوانب بشعة من التخلف والهمجية، وعن قامات تدعي التطلع إلى العلم بينما هي تتخذها كمظهر للمباهاة الاجتماعية. كذلك يكشف حسيسن عن تدمير الآثار من قبل البلدية الإسلامية، مما يشكل ثقافة العدم والهلاك، فيصف حسيسن الإرهابيين بالتالي: «قصة بشعة للعقلية الرعوية، التي لا ترتاح إلا إذا دمرت كل شهوة في المدينة. لولا تدخل وزارة الثقافة لأتت البلدية الإسلامية على الأخضر واليابس بتحطيم كل التماثيل العارية، النسائية خصوصاً».[2]

وبعد شد وجذب بين أعضاء جمعية عشاق الجزائر والتيارات الإسلامية المتطرفة، كانت

---

١) واسيني الأعرج، «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، مصدر سابق، ص٩١
٢) الرواية، ص٨٨

النتيجة أن أغتيل بعد فضحه لقصة تدمير الميناء القديم والتواطؤات الإدارية المتعلقة بها. كما قد قامت جماعة مجهولة الهوية بتهديد أعضاء جمعية عشاق الجزائر بالتصفية الجسدية إذا استمروا في عملهم.[٣] .. كل هذا من أجل ماذا؟ وما دخل الآثار في التيارات الإسلاموية؟ وماهو الخطر المحدق الذي يمس الدين عندما تحافظ الدولة على آثارها وتراثها؟ كل هذه أسئلة يعجز العقل عن الإجابة عليها..

ويكمن الحدث النوى في الرواية عندما تحتجز السلطات الجزائرية دون كيشوت بتهمة أنه لا يملك وثيقة سفر رسمية، ومن ثم اتهموه بأنه: «جاسوس أسباني يعمل لمصلحة الإرهابيين الذي استطاع، بفضل تواطؤات كثيرة، أن يمرر أطنانا من القنابل في باخرة سكر».[٤] كل هذه أقاويل وإشاعات يسمعها حسيسن من موظفي الملحق الثقافي.

فبدأ حسيسن رحلته في الدفاع عن صديقه، لكي يظهره من هذا الحجز المخزي، ويعاني الأمرين في سبيل إخراج صديقه من أزمته، فيكلم المسؤولين ليعرف مايحدث لضيفه وأين مقر سجنه ولكن من دون جدوى. وهو يتكلم عن صديقه ويناضل عنه يتعرض لقضايا شائكة تسبب امتعاض المسؤولين منه، مما يسبب له في تدمير حياته..

فدون كيشوت، أثناء التحقيق، عندما يتكلم عن مفرغة وادي السمار، المصنع الذي يعيد به التجار تصنيع بعض المواد ليعيدوا بيعها، يمتعض المسؤول الحكومي، ويكفهر وجهه، ويقول له بأن قضيته أصبحت قضية دولة بكاملها. ولاتحل مشكلته إلا بتدخل من السفير الأسباني. وبعدها تأتي مشكلة حسيسن الذي كان يبحث عن صديقه ويسأل عن الذي احتجزه، فيقولون له أنه لا يعلم مكانه إلا المعلم الذي لا يعرفه أحد، وهو مجهول الشخصية عند الجميع. وحسيسن بنظرهم مذنب لأنه أولا قام باستضافة الصحفي، فها هو السيد وهيب وزير الثقافة يؤنبه على استضافته لدون كيشوت قائلا له: «لم أطلب منك أن تقص علي الأحجيات. عندما يريد أحدهم أن يؤذي بلدا يمكنه أن يرمي نفسه وراء قناع الحب. بلدنا ليس بحاجة لمن يحبه. وليست بطاقته الصحفية التي بعثت له بها هي التي ستنقذه من الحبس».[٥] ويحاول أن يقدم تصحيحات جوهرية في الحقل الثقافي الذي يعمل به من خلال اختيار الكفاءات في تمثيل البلاد، ومن خلال فضحه للجرائم التي حدثت في المفرغة وسرقة الآثار، وبالتالي تقرر أنه يطرد بسبب «عدم الكفاءة في تسيير شؤون الاختصاص والمس بأمن الدولة».[٦]

---

٣) الرواية، ص٧٩
٤) الرواية، ص١٢٨-١٢٩
٥) الرواية، ص٢٠٥
٦) الرواية، ص٢١٢

من بعدها استشعر الرجل بالخطر، فبدأ بخطوات إجرائية قام بها، لا تنقذه من الخطر لكنها تحفظ الحقيقة، وترشد على من يقومون بمهام الجريمة بدلها».[1]

فهو إن كان يرشد إلى فاعلي الجريمة، من خلال الفاكسات التي أرسلها، فإن هذه المراسلات هي التي ترشد المجرمين على مكانه، ويعترف بأن الذي أنجاه من الموت هو هذه المراسلات التي أرسلها إلى الجرائد الوطنية، فاكتفى المجرمون بقطع لسانه، حتى يكف عن الكلام، ولكن هيهات للمثقف الملتزم أن يكف عن النضال، فإن تعطلت لغة الكلام تبقى الكتابة طريقة من طرق النضال التي يناضل بها، فيعترف: «هذا الصمت الذي يملأني أنا المواطن الذي وعد الملثمين الذين اختطفوه بأن لا يذكر شيئا مماحدث له. ولكن على الرغم من الفقدان الفجائعي لسعادة اللذة ومتعة القول، مازلت أملك القدرة على الكتابة».[2]

ويقرر أن ذاكرته جيدة لم تمت، بل إنها متقدة مثل الشعلة ليروي الأحداث البشعة التي تعرض لها، منها إن خلف المتطرفين تنطوي السلطة الجزائرية، التي تمارس العنف والتطرف، إذ إنه خلف كل حقيقة مكشوفة تكمن حقيقة مخبأة.[3] ويسميهم ـ أي السلطة ـ بني كلبون، وهذه التسمية ليست جديدة عند واسيني الأعرج، ففي رواية «نوار اللوز» كذلك أطلق عليها هذه التسمية، فيقول عنهم: «بني كلبون يملكون طاقة استثنائية للتوالد وتغيير الجلد مثل الخلايا السرطانية، يخرجون منكسرين من النافذة ويعودون من البوابات الكبيرة حاملين لواء التحرر والثورة، ومغسولين من كل الأوساخ العالقة بأجسادهم وينتظرون دائما من يصفق عليهم».[4]

وبذلك يثبت حسيسن المثقف المحارب من قبل السلطة والمتطرفين أصالته وثباته على مواقفه، ليشكل صورة للمثقف الملتزم والإيجابي، الذي يناضل بالدم من أجل مبادئ الحرية.

وبعد الحديث عن المثقفين الذين كانت لهم أدواراً إيجابية، فسيكون الحديث عن الأشخاص الذين شكلوا صورة المثقف الإشكالي، الذي يحمل قيما حضارية ويرغب في تغييرها، ولكنه يكتفي بالقول من دون العمل.

ومن أمثلة المثقفين الإشكاليين في الروايات المدروسة، ساردة رواية «فوضى الحواس»، وسارد رواية «بخور السراب»، وسارد رواية «دم الغزال». إذ إنهم يتسمون بميسم المثقفين، إلا

١) الرواية، ص٢١٢
٢) الرواية، ص٩
٣) الرواية، ص٢١٢
٤) واسيني الأعرج، رواية «نوار اللوز»، ص٢٠٧.

إنهم ليست لديهم أدوار فاعلة. وأول شخصية تلفت النظر في الروايات من حيث إشكاليتها وضياع هويتها هي شخصية السارد في رواية» بخور السراب»، هذه الشخصية على الرغم من إلمامها واطلاعها ورفضها للواقع، إلا أنها تتخاذل عن فعل أي شيء يغير هذا الواقع، بل إنها تسعى للتخلص من ناقوس الذاكرة الذي ينقص عليها حياتها. السارد يعاني منذ الصغر من أب جامد المشاعر، يعمل في مقبرة، يعيش علاقة متوترة معه، يسيطر عليها القلق والحيرة والنفور المتبادل، يقرر بعدها ترك أبيه والعيش مع زوجة أب السارد الفرنسية الأصل، فيعيد بناء حياته وترميم ما قد هدم من خلال العلم، ولكنه يخيل له ذلك، إذ إنه يظل يعيش فراغ فكري وعاطفي وعدم انشداد إلى هذه الدنيا يبحث عن السعادة في العلم فلا يجدها، وينقب عنها مع بائعات الهوى ويخفق في سعيه. يرث عن والده كتاب يبدو أنه يتحدث عن الصوفية والعيش فيما وراء هذا العالم، فيقع بين أمرين إما أن يعيش مع الناس فيشاركهم حياتهم الطبيعية، أو يعيش في عالم الغيبيات، ويذهب إلى قريته ويقرأ في الكتاب، ليكتشف هذا السر الذي ضل يشده، ويعيد بناء قبة جده المعزوز، التي يحبط المتطرفين مساعيه في إعادة ترميمها، ويعود أدراجه إلى العاصمة ليودع القرية ويودع معها رواسب الماضي وجذور نشأته، ويشفى من بخور سراب الماضي، «روحي تريد أن تهدأ يا جدي معزوز، تريد أن تستقر، هل ياتراك تستطيع أن تساعدني على ذلك؟ وإلا فلماذا تدخل مناماتي وتستولي عليها كلص لا يعرف حرمة الروح؟ ماوراءك أنت أيضا؟ أنت البعيد عني القريب مني..».[٥] ليذهب لميعاد الحبيبة التي وجودها يشده إلى الحياة بكل معانيها، ولكنه للأسف يجدها مقتولة على يد زوجها المتطرف، فيكون كمن أضاع الحقيقة والوهم، أو الماضي والحاضر بتخاذله وعدم إيمانه المطلق بأي قيمة. وبذلك يكون نكرة مهمشاً متوتراً يريد فعل أي شيء ولكنه يتخاذل، فيقرر حقيقة نفسه على إنه: «أدركت دون شك وجود مرض ما في روحي، وتثاقل في نفسي، ولوثة ما في صدري، هي التي جعلتني غير مدرك لمعنى عدم تحققي الإنساني أو الوجودي في عالم الآخرين».[٦]

النص الثاني الذي يعرض للشخصية الإشكالية يتمثل في رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، التي تعرض لشخصية امرأة متزوجة من أحد الضباط الذي له منصب من المناصب القيادية في الدولة، والذي يكون من ضمن القياديين الذين يزايدون على الوطن. وفي نفس الوقت تكون الراوية البطلة هي ابنة لمناضل كبير وتكون أسيرة لهذا المجد الذي حققه والدها، مشتتة ما بين الماضي العريق، وبين الحاضر المأساوي البشع، فكيف لإمرأة مثقفة ومبدعة ترضخ للعيش مع من يدمر كل عناصر الكفاح والنهضة ويزايد على طموحات

٥) بشير مفتي، رواية «بخور السراب»، ص١٤١
٦) الرواية، ص٧٨

وآمال الشعب، الزوج رمز السلطة. في هذا الزاوج بين المرأة المثقفة، والرجل رمز السلطة فيه إشارة إلى المرأة رمز الوطن. التي تحب وتهوى المثقف الصحفي عبدالحق إلا إن واقعها مرتبط بالرجل العسكري رمز السلطة التي تسيطر على الجزائر.

وتظهر رواية «دم الغزال» مفارقة غريبة، وهي على الرغم من أن المثقف يكون ذا دور إشكالي، إلا إنه يجازى بالقتل ومشكلته الوحيدة هي الوعي، الوعي جريرته التي يعاقب عليها بالقتل من قبل الإرهابيين؛ فإنه يواجه الغربة والعزلة الروحية بينه وبين أهله، فيحسون إن قراءته واطلاعه وثقافته هي طريق حتفه ونهايته، فيخاطبهم قائلاً: «قام من وسط المرضى وأفراد أسرته في تذمر شديد.... اهتمامي بالشعر وبالمسرح وبالحضارات هو الذي يسبب لكم هذا القلق كله؟ هل ادعيت النبوة أمامكم لكي تعاقبوني بمثل هذا السلوك الأرعن من جانبكم؟»[1]

هذا المثقف الذي يكتب لأنه يحس بمسؤولية الكتابة، ولأنه مؤمن بالله، والوطنية بريقه المشتعل في الصباح والمساء، والإسلام الركيزة الأساسية لحياته، يقتل من قبل شابين ملثمين[2]، ومن المفارقة إن الذين يقتلونه بسبب الكفر هو في لحظاته الأخيرة يعيش حالة توحد مع الله بالشهادة وقراءة الذكر الحكيم، فالإيمان حال وقار بروحه، وهو من قبل يعد الإسلام ركيزة حياته. فلم يتهم بالكفر والإلحاد إلا لأنه عاش في حمى الوعي والالتزام نحو أمته ووطنه.

ثالثاً: جدلية المتطرف والسلطة:

عند التطرق لطرف آخر من أطراف العنف، هو موضوع السلطة والمتطرف، فإن مثل هذا الموضوع يعد إشكاليا لأنه يأخذ أكثر من منحى، وأكثر من بعد، فتارة تكون بعض أطراف السلطة محفزاً للعنف، وتتواطؤ مع الإرهابيين، ولكن في مواقف أخرى تكون متوجهة لردع العنف وحل هذه الأزمة. هذا الأمر مفروغ منه وأقرته كتب السياسة والتاريخ كما أسهبت فيه المتون الروائية وأكدت عليه، بوصف رجل السلطة شخص معرضا للعنف من قبل الإرهابيين؛ لأنه رمز من رموز السلطة ويمثل سلطتها التنفيذية اللاحقة للسلطة التشريعية. والسلطة التشريعية التي تتكون من مجموعة من الأعضاء الممثلين من قبل الشعب ليقوموا بمناقشة القوانين والتصويت عليها.[3] وبذلك يكون السياسيون من أعضاء المجالس البلدية والبرلمانية ممثلي لها وهذه إجابة السؤال المطروح أول هذا المبحث.

١) مرزاق بقطاش، رواية «دم الغزال»، ص٩٦
٢) السابق، ص١١٧
٣) رواية «سادة المصير»، ص٥٤

أما السلطة التنفيذية فتكمن في مجموع الأجهزة الحكومية والإدارية التي تقوم بتنفيذ القوانين والمشاركة في صنعها عن طريق واقعها المعاش.

وبعد التعرف على السلطة وأبرز مفاهيمها ثمة سؤال مهم، ألا وهو بعد التعرف على ماتحمله السلطة من شرعية ونفوذ وسيطرة على مؤسسات الدول وأنظمتها الاجتماعية، إلا يكون ذلك مبرراً كافياً للمتطرفين (والحديث هنا عن وجهة نظر المتطرفين) بأن يكنوا هذا الكره وهذا العنف تجاه السلطة وكل من يمثلها؟

بتأمل المتون الروائية يلاحظ أن النصوص الروائية قد عرضت تفاصيلاً دقيقة لموقف السلطة، لدرجة إن القارئ يخيل له إنه أمام كتاب للتاريخ والاجتماع من حيث طغيان المادة التاريخية والاجتماعية على المتن الروائي، ولكي لا تستبق الأمور في الحديث عن النتائج يجب عرض موقف السلطة من الإرهابي من خلال هذه الجدلية، جدلية الإرهابي والسلطة، وسيقسم هذا المبحث إلى قسمين، القسم الأول: تواطؤ السلطة مع الإرهابيين. الثاني: السلطة ضد المتطرفين.

أولاً: تواطؤ السلطة مع المتطرفين:

لعله من المفيد أن تكون البداية مع رواية «سادة المصير» لسفيان زدادقة، كونها تطرقت لهذه الفكرة بصورة واضحة، أكثر من غيرها من الروايات، فتعرضت لفكرة الأحزاب ونشأتها وتعطيل السلطة الجزائرية للإنتخابات، كون نتيجتها مخالفة لرغبة الحزب المسيطر حزب المحافظين، وهذا الحدث يمثل فشلاً ذريعاً للمسار الديمقراطي في الجزائر، ويعني كذلك إن فكرة وجود الديمقراطية شيء صوري وليس شيئاً جذرياً، وما إن تكون نتيجتها مغايرة لرغبات الأحزاب التقليدية فإن مصيرها التعطيل والإلغاء.هذا التعطيل للانتخابات دفع بعمار بن المسعود وممثلي تياره إلى خيار الجهاد المسلح، واتخاذهم للعنف كحل بديل من أجل الوصول إلى السلطة. ففي يوم الانتخابات يأتي أحد أتباع السلطة ليدس أوراقاً للتصويت لحزب المحافظين من أجل تغيير نتيجة الانتخابات، ويقول للعريف الذي يرفض أن يذعن لأوامره: «اسمع أيها العريف، لقد كنا دائما نستبدل الأوراق كلما دعت الضرورة لذلك في الوقت الذي كنت في بطن أمك».[٤] ومما يزيد القارئ حيرة ودهشة ويحدث له صدمة هو أنه يرى مصير الشعب الجزائري يتحكم به مجموعة من الجنرالات، الذين يعينون من الحكام ما يتناسب وأهواؤهم الشخصية ومصالحهم الذاتية، فهم بعد أن تضطرهم السياسة الخارجية إلى إقرار الديمقراطية، وتأسيس الأحزاب والصحف المستقلة، ويجدون أنفسهم

٤) رواية «سادة المصير»، ص٥٤

أمام نتائج للانتخابات ليست بصالحهم، يقررون تعطيل الانتخابات: «ماعلينا إلا إلغاء الانتخابات وإجراء أخرى نقوم بتغيير نتائجها وفقا لما نريد».[١]

فليس من الغريب وجود شخصية مثل شخصية عمار بن المسعود، انتهازية ووصولية تريد السلطة من أجل السلطة، أن تقرر اتخاذ العنف وسيلة للوصول إلى السلطة. ومن الجدير بالذكر القول بأن هذا التلاعب من قبل السلطة ورجال السياسة ليس بالأمر الجديد على المجتمعات العربية، وقد تطرقت لهذا الأمر الكثير من الأدبيات السياسية، وكذلك أفاضت به الأعمال الأدبية، على سبيل المثال رواية «عمارة يعقوبيان» لعلاء الأسواني، تطرقت لرجل المال الثري الذي يريد أن يكمل وجاهته بأن يدخل البرلمان، فلم يقم بسوى الاتصال بأحد الشخصيات السياسية المرموقة لكي يدفع له مبلغاً من المال حتى تحدث عملية تزييف للانتخابات، ويحصل على مقعدا في البرلمان من دون أن يكون هناك مشاركة من الشعب في اختيار من يمثلهم.[٢]

عند وقفة متأملة للعنف الحادث في الجزائر، فيلاحظ ثمة من الأصوات الروائية التي توجه سهام النقد إلى السلطة بوصفها، أولاً: تمرر بعض أحداث العنف من دون مساءلة تجاهلاً منها لأجل مصالح ذاتية، ثانياً: بوصف السلطة أحد الأطراف الممارسة للعنف.

وتطالع القارئ رواية «سادة المصير» لسفيان زدادقة، بصورة السلطة الممارسة للعنف من أجل الوصول لمصالح ذاتية، ولكنها لا تفعل ما تفعله علانية بل سراً وخفية، بل وتنسب أفعالها الوحشية إلى جماعة عمار بن المسعود المتطرفين في الرواية، مستغلة وجود العنف لتمرير أفعالها الإجرامية وتحقيق أغراضها الذاتية، فلكي تحصل على أرض خالية من أجل بناء موقع تجاري سكني، تقوم السلطة بإرسال مجموعة من الملثمين لكي يقضوا على سكان القرية جميعا على بكرة أبيهم: «وفي ليلة خالية من القمر، وبعد ثلاثة أيام من مغادرة المتمردين للقرية هاجمها رجال ملثمون يلبسون الأسود ويضعون على وجوههم أقنعة من القماش الغليظ، ويحملون رشاشات وسيوفاً وفؤوساً. راحوا يضربون الأبواب الخشبية القديمة المتهاوية بضربات قوية من فؤوسهم ويدخلون البيوت البائسة عنوة ليذبحوا كل من يجدونه أمامهم من رجال ونساء وأطفال وشيوخ دون أن يتركوا أحداً، حتى الحيوانات لم تسلم من ضرباتهم».[٣]

هذه الجريمة التي يتهم بها عمار بن المسعود وجماعته، فينكرها ويصدر بياناً بأن من قام

---

١) الرواية، ص٥٨

٢) علاء الأسواني، رواية «عمارة يعقوبيان»، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى٢٠٠٣م

٣) الرواية، ص١٢٩

بهذه الأعمال هم رجال السلطة حتى يشوهوا صورة الإرهابيين، ولكنه لم يصب في التعليل، لأن الهدف هو إنشاء «منتجع سياحي وفيلات كثيرة فوق أرض القرية التي ذبح سكانها في تلك الليلة المشؤومة».[٤] فأي وحشية وصلت لها الإنسانية حتى تقتل أفراد قرية من أجل بناء منتجع سياحي؟!

النص الثاني الذي يسلط أصابع الاتهام إلى السلطة هو رواية «حارسة الظلال» لواسيني الأعرج. فقد قام مبعوثو السلطة بقطع لسان البطل السارد لأنه بأسئلته وبدفاعه عن ضيفه وبجديته في الطرح التي لا تروق لذوي المناصب الكبيرة، يقطع لسانه بإيعاز من الوزير لكي يكون مواطناً صالحاً على حد قوله، فهو قد توقع ماسيحدث له وقد عمل احتياطاته، وكتب على ورقة مستقلة مايلي: «إذا حدث لي أي مكروه فإني أحمل المسؤولية الكاملة لأعلى الهيئات بوزارة الثقافة وطاقم المستعاشين بها وكذلك لرئاسة الجامعة التي لا شيء يثنيها عن تكليف من يقومون بمهام الجريمة بدلها».[٥] وكانت هذه الكلمات بمثابة الإنذار من حسيسن حتى يحافظ على حياته، وحقا قد حافظ على حياته ولكنها بقي حياً وهو مقطوع اللسان حتى لا يتكلم ويفضح جرائمهم ولكن هل قطع اللسان يجعل المواطن الشريف يكف عن فضح الحقائق؟ كلا فحسيسن استمر بفضحهم عبر الكتابة.

وتشارك رواية «دم الغزال» الروايتين السابقتين في توجيه سهام النقد والاتهام للسلطة من خلال ممارسة العنف ضد الشعب، بل إنها تتطرق لحادثة قتل الرئيس الجزائري محمد بوضياف الذي قتل من قبل بعض الرجال السياسيين، كونه مصلحاً حقيقياً، يتساءل السارد عن قاتله متسائلاً ومجيباً: «محمد بوضياف، جون فتزجرالد كنيدي، وعشرات غيرهما من أهل السياسة الذين انتقلوا الى العالم الآخر أمام الملايين من شهود العيان، ومع ذلك، فإنه لم ينكشف أمر أولئك الذين يجذبون الخيوط في الخفاء. والحقيقة هي أن القتلة معروفون ولكنهم يعزفون على وتر الوقت. ينتظرون أن يهدأ الفوران الشعبي والمعارضون ثم يعودون الى سابق ممارساتهم لكي يقضوا على هذا أو ذاك، أو كل من قد يعترض سبيلهم».[٦]

من هذا النص يتضح اتهام المؤلف الصريح لرجال السياسة في قتلهم لأبي مضياف، لأنه حاكم نزيه شريف، ووجوده بهذه النزاهة يتعارض ومصالحهم. وهناك سؤال آخر يطرحه المؤلف، وهو أن الرصاص والقتل لا يطال إلا أبناء الشعب المساكين الفقراء، بينما رجال السياسة هم :»ملاعين الساسة لم يحصدهم الرصاص في يوم من الأيام

٤) الرواية، ص١٤٧

٥) رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، مصدر سابق، ص٢١٢

٦) رواية «دم الغزال»، مصدر سابق، ص٢٤

اللهم إلا إذا كان البعض منهم ممن يقلقون أصحابهم وينغصون عليهم عيشهم».[1]

هذا الحديث يبين أن الساسة متواطؤون مع المتطرفين، ويمررون العمليات الإرهابية من دون مساءلة، وإلا ما الذي يجعلهم ينجون من القتل والعنف؟!

وحتى يكون هذا المبحث متصفاً بالشمولية لا بد من ذكر رواية «وادي الظلام»، التي تتطرق كذلك لتواطؤ الحاكم مع المتطرف، فتعرض لشخصية الشيخ حمدونة ابن عم شيخ القبيلة، الطامح للوصول للحكم من خلال الاتفاق مع القبائل المعادية أولاً، ومن خلال إمداد الإرهابيين بالمبالغ المادية ثانياً.

في الروايات السابقة كان الحديث عن السلطة بوصفها ممارسة للعنف ومساهمة به. بينما ثمة روايات تتحدث عن السلطة وقضية تجاهلها لموضوع العنف والسماح له خفية بالانتشار. من هذه الروايات رواية «الورم»، التي تطرح سؤالاً جوهرياً لماذا السلطة لاتحرك ساكناً بهذا الشأن، ولم تكون الفترة المسائية خالية من المراقبة والحراسة من قبل رجال الدرك؟ هذا السؤال يطرحه رجال الدرك أنفسهم. هذا التساؤل الذي يثيره بلقاسم عرقاوي عن جدوى وجود الدرك وهم لا يستطيعون حماية الشعب، وهل وظيفتهم اقتصرت على حماية الثكنات العسكرية: «تساءل بلقاسم عرقاوي عن السبب الذي يمنعهم من متابعة الإرهابيين. هل صحيح أن إطلاق النار هو تحريض عن الخروج ليوقعوهم في كمين قريب مثلما حدث مع غيرهم من فرق الدرك والشرطة والجيش؟ أم أن هناك مانعاً آخر لايعرفه. لماذا أمروا بالتخندق في مقرهم والاكتفاء بالدفاع عن النفس فقط؟ وسكان وادي الرمان من سيحميهم؟ أم أنهم في صف الإرهابيين وليسوا بحاجة إلى حماية؟ ماهي فائدة الأسلحة والبذل الرسمية التي تمنح لهم سلطة مطلقة إذا عجزوا عن صد هجوم في عقر دارهم؟».[2] وكأنه يشير بطرف خفي إن السلطة عندما تمنعهم من مواجهة المتطرفين، فإنها ترتضي العنف بوجه من الوجوه. وإن كانت رواية «الورم» تلمح ولا تصرح، فإن رواية «سادة المصير» تشير إلى تواطؤ العريف مع جماعة عمار بن المسعود منذ الانتخابات وصولاً إلى مرحلة العنف ضد الشعب والأحزاب الأخرى.

ثانياً: السلطة ضد التطرف:

بعد الحديث عن علاقة السلطة بالإرهاب بوصفه محفز له ودافع له، يجب إنصاف الجانب الآخر من السلطة الرافض للعنف والمناضل ضده، ومهما كثر السياسيون المتآمرون

١) الرواية، ص١٠٣-١٠٤

٢) رواية «الورم»، مصدر سابق، ص١١٨

على بلدهم، فهذا لا يقضي البتة من إنعدام أصوات شريفة ونزيهة تناضل عن حقوق الشعب، وترفض البغي والعدوان، إضافة إلى أن ماكان يحدث يصعب على المرء تجاهله ردحاً طويلاً من الزمن، ومن العسير التلاعب والمراهنة على مصالح شعب كامل من أجل مصالح ذاتية، لذلك يلاحظ أن السلطة في الآونة الأخيرة لمرحلة العنف قد كثفت من حملاتها وجهودها ضد المتطرفين. ولا تخلو رواية من الروايات موضع الدراسة من الحديث عن دور السلطة ومواجهتها للعنف، ولم يمنع ذلك من توجيه بعض الانتقادات لممارساتها الخاطئة، وهذا يكون: أولاً، للتوجيه لعل الكلام يكون رادعاً، وثانياً، من أجل قول الحقيقة وكشف المستور فليس مهنة الأدب تزيين الواقع، ورسم صورة مثالية للمجتمعات، بل أن الأدب ملتزم بعرض الواقع وكشفه، بطريقته الخاصة التي تلجأ للتلميح والتصريح والتخييل والرمز والكناية، وغيره من الأساليب الفنية المتبعة فيها.

وربما يكون من التكرار الممل التطرق لكل رواية على حدا، وماحدث من مواجهات بين المتطرفين والسلطة، التي قد تحمل نفس الملابسات والوقائع، وعليه فسوف يذكر أهم الأحداث، وبعض المقاطع التي قد تساعد في فهم طبيعة العلاقة بينهما.

قبل التطرق لبعض من من صور المواجهة بين السلطة والمتطرفين، من الجدير بنا أن نحاول معرفة سبب العداء لرجل السلطة من قبل المتطرف؟

جميع الروايات تجمع على وصف المتطرفين لأي أحد من رجال السلطة بالطاغوت، فكل من يعمل تحت راية الحكام والوزارات التابعة للدولة تعتبر طاغوتاً، وقتله واجب عليهم وهذا أمر غير قابل للنقاش، فكيف يكون الحال بالذين يعملون بوزارتي الدفاع والداخلية ، الذين تكون مهمتهم الأساسية الدفاع عن الشعب من أي أعمال عنف وشغب، وبالتالي تكون مهمتهم مواجهة الإرهابيين وأعمالهم العنيفة ضد الجزائر بمؤسساتها وشعبها. فهذا هو السبب الجوهري في شن الهجوم الدائم على الإرهابيين. ويصف سارد رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» رجال الساسة والشرطة بعد قرار الإرهابيين محاربتهم: «تقرر أن يخوض الجميع الحرب ضد هؤلاء العملاء الدخلاء».[٣] بعدها تحدث المواجهة بينهم، فتارة يكون الإرهابي هو سيد الموقف، وتارة أخرى السطوة تكون للجيش. وينتهي الأمر بأن تكون ثمة محاولة للحوار الداخلي مع الحكومة والإرهابيين، و يوضح الولي الطاهر إن الأزمة ليست رهينة الحاضر بل هي أزمة لها جذور تاريخية، ولها شواهد وأحداث ماضية:» لا. جيشكم انهزم، وهذه العجرفة الاستعمارية، هي التي تتسبب في الكوارث. متى انتصر جيشكم علينا.

٣) رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، مصدر سابق، ص٣٥

اسألوا التاريخ. حتى عندما ننهزم، نلحق بكم بصمودنا وعنادنا، وتشبثنا بديننا الحنيف، الخوف والرعب».[١]

والرواية الثانية التي تعرض للمواجهة بين المتطرفين والسلطة هي رواية «الورم»، وكذلك هي تعرض لسبب العداء من قبل السلطة تجاه الإرهابيين، والعكس كذلك.

فالمتطرفون يرون الدرك بالإضافة إلى أنهم يتعاونون مع الطاغوت أي الحكومة، فهم كذلك بنظرهم جبناء يهابون المتطرفين: «لا تشغل بالك بالدرك؟ أصبحوا مثل الأرانب يتحصنون في مقر إقامتهم ولا يجرؤون على الخروج ليلاً، النهار لهم والليل لنا».[٢] وعلى الرغم من تطرف المتطرفين في عنفهم وقتلهم الوحشي، إلا أن نظرتهم فيها بعض الصحة، فيقول أحدهم عن رئيس المفرزة، أنه لم يقبل هذا المنصب من أجل خدمة أهل وادي الرمان، بل من أجل مصالحه الذاتية: «سيارة فخمة.. شقة جديدة.. جنة فوق الأرض.. سنحول جنته هيا يابو شاقور. لنبدأ بها».[٣] أما السلطة فليس تراهم سوى»جماعات قليلة من قطاع الطرق».[٤]

يتضح كذلك أمر آخر، وهو أن رجال الجيش والدرك همهم الوحيد القضاء على الإرهابيين وأعمالهم الوحشية، بينما الخلل في رجال السياسة، الذين يريدون التفاوض مع القادة الإسلاميين، متناسيين إن كل لحظة تضيع ويضيع معها كثير من الضحايا من أبناء الشعب الذين ليس لهم ذنب إلا إنهم كانوا قرباناً، والبطاقة الرابحة بيدي الإسلامويين من أجل الوصول لمرادهم. تبدأ مواجهات عنيفة بين رجال السلطة والمتطرفين، وتتوزع الضحايا بين الاثنين فيقتل من فريق الدرك بلقاسم عرقاوي من قبل شاب إرهابي صغير السن، كما تقتل أخت زوجة رئيس المفرزة، وذنبها الوحيد هو إنها تربطها صلة قرابة بأحد رجال الشرطة: «ارتعدت أوصال رابح بن سالم لأنه تعرف على صوت زوجته، أو هكذا خيل إليه».[٥] تنبئه بجرح أختها سليمة. وبالطبع فإن أعمال العنف لا تمس الأشخاص، فقط بل حتى الأماكن والمنشآت، فيحرق الإسلامويون دار البلدية، والخوف يمنع رجال المطافئ من التدخل حتى أن ينتهوا من تحقيق مرادهم.

وتستمر المواجهات بينهم إلا أن للمتطرفين سطوة كبيرة، فتنتهي أحداث الرواية وقد عجز رجال السلطة

١) السابق، ص١١٠
٢) رواية «الورم»، مصدر سابق، ص٧١
٣) السابق، ص٨١
٤) السابق، ص١٩٠
٥) الرواية، ص١٤١

عن القضاء على المتطرفين، فهم أخبر الناس بالمراوغة والكر والفر، يقابلهم جيش ضعيف في أجهزته وعتاده وفي تدريبه. تشاطر رواية «سادة المصير» رواية «الورم» في هذا المصير، وكذلك تنتهي بنفس المصير فعمار بن المسعود يفر من رجال الشرطة بعدما يظن الدرك أنهم قد وجدوا ضالتهم، وأنهم أخيراً احتجزوهم من ضمن من احتجزوا. وكذلك رواية «شرفات الكلام» كانت تتطرق لمواجهات بين السلطة والمتطرفين، وحوادث اعتقال الشرطة لبعض الإرهابيين، مثل أخ سارد الرواية. كذلك في رواية «بخور السراب» لبشير مفتي تحدثت عن هذا الجانب، وعلى الرغم من تيقظها ومتابعتها لأحداث العنف والشغب للمتطرفين ونواياهم، إلا أنها عجزت أن تحمي ميعاد زوجة الطاهر سمين الإرهابي من قبضته وقتله لها. وقد كانت روايتي «وادي الظلام» و«متاهات ليل الفتنة» اشتملت على وقفة مطولة لموقف السلطة، فكان حازماً جداً، وقد قضي عليهم من قبل السلطة، فالمحكمة في رواية «متاهات» تحكم بالإعدام على اثني عشر شخصاً، وبالمؤبد على ثلاثة أشخاص[٦]، وقد كانت للسلطة وقفات حازمة مع الإرهابيين، فلاحقتهم وقبضت على قادتهم، وهذا يتضح من خلال عناوين الأخبار في الصحف الجزائرية «قوات الجيش تقضي على جماعة إرهابية خطيرة».[٧]

«قوات الجيش تقضي على الأمير «أبوتراب» الأفغاني..[٨] بل هي تقف ضد حتى من يساعد المتطرفين مادياً من مثل محمد هارون، فتقبض عليه بسبب هذا الجرم: «توزع العسكر على النقاط الاستراتيجية الدائرة بالفيللة الشامخة، تعالت أصوات العربات العسكرية وصيحات الجنود، أخرجوه مغطى الوجه تحت بكاء زوجته وصراخ بناته ودهشة أبنائه، قلبوا المسكن رأساً على عقب..»[٩]

وبالطبع تنتهي الرواية، وأحداث العنف لاتنتهي، ومايهم في هذه الرواية من حيث موضوع السلطة، أن موقف السلطة اتسم بالإيجابية مع رواية «وادي الظلام»، بخلاف بقية الروايات التي كانت توجه سهام النقد والاتهام للسلطة، مع المتطرفين، وغيرها من الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي كانت مسيطرة آنذاك، ومدى تفاوت التركيز على الظروف والمسببات يرجع إلى التفاوت في المرجعيات والأيديولوجيات التي ينتسب لها الروائيون.

وروايتي «وادي الظلام» و«مرايا متشظية» هما الروايتان الوحيدتان اللتان انتهت بهما مرحلة الحرب الأهلية الجزائرية، قد يكون السبب في أن رواية «وادي الظلام» قد كتبت في عام ٢٠٠٥م، أي في فترة نهاية الإرهاب، فتكون هذه النهاية طبيعية، ومستوحاة من

٦) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٥٣
٧) الرواية، ص٥٥
٨) الرواية، ص٢١٧
٩) الرواية، ص٩٥

الواقع. وقد يكون الروائيون الآخرون لهم استشرافات للمستقبل بصورة سوداوية، أو إنهم يعرضون للواقع الراهن كما هو من دون استشراف، ففترة تأليف الروايات تتفاوت من بداية التسعينيات حتى مطلع الألفية الثالثة.

كذلك رواية «الجنازة» لرشيد أبو جدرة انتهت أحداثها بانتهاء العنف، وبوقفة حازمة من السلطة الجزائرية، ومؤسساتها حتى يقضى على الإرهاب، في مشهد تصفه ساردة الرواية، وهو الاحتفال بانتهاء أحداث العنف، تقول: «عشية رأس السنة كان يوم ثلاثاء على ما أعتقد؛ وصل علي إلى مكاتب الفرقة، عند الساعة ١١:٥٩. كان مصحوباً بزوجته، وبين ذراعيه كان يحمل صندوقه المسكر ١٩٨٣. كنا مجتمعين كلنا في القاعة الكبرى المزدانة بصور عملاقة تمثل صور ضحايا الإسلاموية، ومقالات صحفية. أردت ألا ينسى أحد تلك الضحايا. كانت ذاكرتي طويلة. طويلة جداً».[١]

وبالطبع هذه الرواية مترجمة عن الفرنسية للكاتب الجزائري المعروف رشيد أبو جدرة، وليست الرواية هنا موضعاً للدراسة بل للمقارنة والاستشهاد فقط.

رابعاً: جدلية المتطرف والمجتمع:

عندما يدور الحديث عن جدلية المتطرف والمجتمع، فإن الحديث سوف يشمل جميع فئات المجتمع الجزائرية، من شيوخ وأطفال، ونساء ورجال، ومن جميع فئات العاملين من مدرسين ومدرسات ومهندسين وأطباء، وقضاة ورجال دين. ولكن يستثنى من هذا المثقفين من أدباء وصحفيين، ورجال الشرطة، أي السلطة، وذلك لأنه قد أفرد لهم مبحثين خاصين، في جدلية المتطرف والسلطة، وجدلية المتطرف والمثقف.

وعند تصنيف فئات المجتمع التي تعرضت للعنف، سوف تنقسم على الفئات التالية: الرجال من شيوخ ورجال دين وقضاة، النساء، وصورة المرأة ستنفرد لأنها حملت بعض الدلالات التي ينبغي التركيز عليها. بالإضافة إلى الأماكن العامة ومنشئات الدولة التي لقيت التدمير والخراب.

الرجال والشيوخ والأطفال:

لقد احتلت فئة الرجال نصيباً وافراً من أعمال العنف والشغب، ولم يوفر المتطرفون طريقة بشعة في التدمير والتعذيب، وقد عرضت روايتي «فوضى الحواس» و«الورم» و«متاهات ليل الفتنة» لمقتل من يمتهنون السواقة الأول قتل؛ لأنه يعمل سائقاً عند أحد كبار المسؤولين،

١) رشيد بو جدرة، «الجنازة»، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص١٧٣

زوج حياة، الساردة، فتقول عن مقتله: «فجأة خطفتني من أفكاري طلقات نارية انطلقت على مقربة مني. وهزني دويها بقوة مباغتة، حتى لكأن رصاصها اخترقني. انتفضت. والتفت مذعورة خلفي. فلم ألمح سوى شاب، أصبح على عدة أمتار مني يركض كسهم وسط الناس، ويختفي عند زقاق يتفرع من الجسر. بحثت عن عمي أحمد، فلم أره داخل السيارة، ولا خارجها. تقدمت خطوات نحو الجهة الأخرى. وإذا بجسده ممدداً على الأرض ودم ينزف من رأسه، ومن صدره».[٢]

هذا الذي حدث هز الساردة وجدانياً والأفراد الذين يشاهدونه، فكيف يكون الحال بمن وقع عليه العنف والقتل؟! وهل الهدف من العنف إفزاع الآخرين وترهيبهم؟!

أما رواية «الورم» فإن حال السائق سيكون أخف وطأة من سابقه، فهو إن كان نجا من الموت، فإنه سيشعر شعور الميت، لأنه هدد بالقتل وعاش لحظات والبندقية ترافقه، فحاول الإرهابيين إزهاق روحه، وماذنب عبد القادر السائق، إلا أنهم طمعوا في سيارته ذات الحجم الكبير، وهو الرجل البسيط الذي لم يهتم بالسياسة ولا الأحزاب، يأتيه بوشاقور أحد الجماعات المسلحة:

«خذ طريق روفيغو واخرج من القرية دون أن تتوقف أو تشير بيدك إلى أحد. حذار من الطيش. عندي مسدس مسمر من ظهرك. إذا اتبعت نصائحي فلن يصيبك مكروه».[٣]

وغير السواق فإنه لم تسلم أبسط الشخصيات، فـ«وادي الظلام» يعرض لشخصية المرأة التي سبيت من قبل الأمير أبو هيثم، وقد قتل زوجها، بعد عمليات من النهب والسرقة، وقتل أحد الرعاة، فها هو أبو هيثم يعاتبهم قائلاً: «أراكم قد كسلتم في الأسابيع الأخيرة فلم تكادوا تفعلون شيئاً ذا بال يارجال.. فمنذ تنفيذ حكم الله في الأمام الكافر.. ومنذ سقتم فرقاً من مواشي الشيخ رغبان لنأكل منها حلالاً، وقتلتم أحد رعائه لتمنعه من أن يخلي بينكم وبين ماكنتم تريدون، وسبيتم رحمة بعد أن قتلتم زوجها الكافر.. لم تكادوا تفعلوا شيئا كثيرا..».[٤]

كل هذه الأفعال الإجرامية في حق الأبرياء لاترضي أبا هيثم، وهل الشخصية السيكوباتية ترضى بالشر القليل؟!

وتعرض رواية «دم الغزال» إلى مقتل السياسي، الرئيس محمد بو ضياف، والسياسي

٢) رواية «فوضى الحواس»، مصدر سابق، ص١٠٩

٣) رواية «الورم»، مصدر سابق، ص٦٤

٤) رواية «وادي الظلام»، مصدر سابق، ص١٩٤

النائب، باللإضافة إلى الأديب وزوجته. وقد عرض لمشهد قتل الرئيس محمد بوضياف في صفحات سابقة، وفيما يلي سرد من الراوي لمقتل أعضاء المجلس البلدي: «وتمر أربعة أيام على وقوع العضو الأول من المجلس الاستشاري، وهاهو عضو آخر، طبيب وكاتب معروف يلقى مصرعه في عيادته وفي قلب القصبة».[1]

ومن الأمور المثيرة للدهشة، والتي تمثل إراداة الحياة بكل معانيها موقف عبد النور، الذي أطلق عليه المتطرفون الرصاص، فلم يستسلم للعدم بل كانت رغبة الحياة فيه أقوى من كل وسائل العنف واللإجرام، حب الحياة هو الذي جعله يقفز: «فوق شواهد القبور قفزة العظماء من الرياضيين على الرغم من أنه مابين الخمسين والستين من العمر».[2]

ومن الغريب في الموضوع أن يكون نصيب رجال الدين كذلك هو القتل والتعذيب من قبل المتطرفيين، لماذا وأين تكمن العلة؟ لأن رجل الدين رفض أن يبيح قتل النفس التي حرم الله إلا بالحق؟ وأن يتواطأ معهم ويعطي أعمالهم الإجرامية الشرعية فإنه يقتل ويحارب من قبلهم.

وهذا الأمر يتجلى في رواية «سادة المصير» التي تعرض لموقف إمام المسجد الذي يعرض عليه المتطرفون منشورات لبعض اللوائح والتشريعات التي وضعوها من لدنهم من دون فهم صحيح للدين فرفض أن يؤيدها، كما رفض أن يتحدث في خطبة الجمعة عن أي تأييد لهم ولا الدعوة إلى مبادئهم، ومع هذا يأتيه عدو آخر وهو السلطة التي تتهمه بمساعدة المتطرفين، فيلقى العنف والتعنيف من الطرفين، فيأتيه العريف ليقتاده إلى الاعتقال بعد أن أعطاه فرصة للصلاة: «إني انتظرك خارجاً أمام باب المسجد، وإذا لم تنته من صلاتك أيها النجس في خمس دقائق وتخرج إلي بنفسك فإنني سأعود إليك لأقتلك كأنني أقتل حشرة».[3]

ومادام الحديث عن العنف يدور في فلك رواية «سادة المصير»، فلا ننسى الحديث عن الفتى الذي كانت بمعيته مجموعة من المجلات والصحف الملونة التي تحمل صوراً نسائية، فكان نصيبه أنه جلد وحول إلى الجبل، كي يلقى جزاءه.[4]

وغيرها من أحداث العنف التي حصلت لبعض الرجال من مثل القضاة، والشباب، والأطفال: «وبعد دقائق بدأ الحديث يكثر في محطة الأتوبيس عن اغتيال أحد القضاة صباح هذا اليوم هو وابنه الصغير».[5]

١) رواية «دم الغزال»، مصدر سابق، ص١٠٩
٢) السابق، ص١٤٤
٣) رواية «سادة المصير»، ص١٣٤
٤) الرواية، ص١٠٢
٥) الرواية، ص١٠٠

بالإضافة إلى حوادث الإبادة الجماعية لعوائل بأكملها كما حدث رواية «سادة المصير» إذ أبيدت قرية بكاملها ولكن ليس من قبل الجماعات الإسلامية بل من قبل السلطة كما سبق وأن ذكر.

أما الرواية الثانية التي تتطرق لإبادة عوائل بأكملها، هي رواية «متاهات ليل الفتنة»، وما أبشع المشهد التراجيدي الذي تعرضه الرواية، عن طريق خبر صحفي: «الخبر: مجزرة جديدة ببوفاريك دوار «ش» يبعد عن وسط بلدة بوفاريك بخمسة كيلومتر، فمنذ عشرات السنين تجمعت خمسين عائلة (٥٠) لتعيش من فلاحة المتجه الخصبة. حلم بسيط؟! وهذا ماكانت توحي به مساكنهم القصديرية التي عوضت بمساكن مبنية بالباريان. يوم أمس كانت سيارات الشحن هاربة بعائلات وأمتعة بسيطة، بعد ليلة رعب قتل فيها (٤١) شخصا أي سكان الدوار. بينما لا يزال باقي السكان تحت الصدمة، فبعد منتصف ليلة الأحد إلى الإثنين هاجمت جماعة إرهابية (بين١٥ و٣٠) شخص الدوار، بعد تلغيم مداخله وكان من بين الإرهابيين أبناء الدوار، حيث قصدوا عدة مساكن خاصة مسكن عائلة «م» والتي ذبحوا ثمانية عشر فردا منها..».[٦]

فما أبشعه من مشهد، وما أعجبها من مفارقة مجموعة أسر ارتضت أبسط الأماكن مسكناً لها، تعيش الحياة زاهدة من كل شيء سوى ما يقوم وأدها، ومايكسي عراءها، أحلامها بسيطة جداً.. ولم تشكل خطراً على أي أحد. فكيف تأتي هذه النفس العدوانية، وتبعثرها وتدمرها، ولا تترك لها إلا الصدمة والفجيعة.

مامضى يسجل ويوثق جزءا ضئيلاً من صور العنف الدائرة بين المتطرف والمجتمع، وقد خصص الحديث عن العنف الواقع على الرجل. وفيما يلي سيدور الحديث عن العنف الموجه ضد المرأة من قبل المتطرف.

جدلية المتطرف والمرأة:

في هذا المبحث سوف يدور الحديث عن نموذجين متغايرين لصورة المرأة، النموذج الأول هو المرأة التي تقع ضحية للعنف والتطرف، وتواجه شتى صور العنف من قتل واختطاف واغتصاب وضرب وغيره، وهذا أمر متواجد في معظم النصوص الروائية قيد الدراسة.

أما النموذج الآخر فهو نموذج المرأة المثال، الأمل المنشود، المرأة رمز الوطن، المرأة التي يبذل كل شيء في سبيل الحصول عليها وعلى رضائها، وهذا سوف يتبين في الطرح التالي:

---

٦) رواية «متاهات ليل الفتنة»، مصدر سابق، ص١٢٨

١) المرأة الواقعة تحت سطوة العنف:

عند التأمل جيداً ـ في موقف المرأة الجزائرية، سيلاحظ أنها تعاني الأمرين، أولاً: لأنها تعيش تحت سطوة مجتمعات عربية تقليدية. ثانياً: لأنها تعيش وسط مد قوي للتيارات الإسلامية المتشددة، التي لاترى من المرأة سوى جارية لهم، تقدم لهم الطعام والمتعة مع التغييب الكامل لعقلها، فإن هي حاولت إثبات وجودها والخروج إلى العمل لتدلي بدلوها، وتؤدي رسالتها ـ في الحياة سوف تواجه سهام الموت ـ في طريقها، والبنادق تترصد لها دربها. وـ في مقال لمحمد حمداوي تحت عنوان: «وضعية المرأة والعنف داخل الأسرة ـ في المجتمع الجزائري التقليدي». ـ في مجلة إنسانيات ـ في مقاربات خاصة حول العنف الواقع ـ في الجزائر، يقرر الباحث إن المرأة الجزائرية وقعت منذ أمد بعيد تحت سلطة الخوف والرهبة من خلال العديد من الأعراف القارة ـ في ذهنية الرجل الجزائري أولاً، ومن ثم نظرة المرأة الجزائرية لنفسها ثانياً. يشير المقال إلى العديد من الوضعيات، تبدأ بأن الأب يمسك زمام السلطة المطلقة وهو المتحكم بشؤونها سواء كان مصيباً أو مخطئاً: «نعم تلهم السلطة الأبوية الرهبة والخوف وتدفع إلى الطاعة والخضوع سواء أمارس الأب على الأطفال حقه ـ في الضرب أو التخجيل أو الاستهزاء».[١]

كذلك يتضح إن المرأة تحتل ـ في هذا النظام وضعية دونية[٢]، لدرجة أنها لا تستطيع أن تفكر بينها وبين نفسها بفرح أسرتها عند قدوم مولودة جديدة ـ في هذه الأسرة. وعند الزواج فإنها تتزوج من دون إعطائها حتى الفرصة ـ في الرد أو القبول أو اختيار شريك حياتها. بل إن الرجل يرث عن أبيه بينما المرأة محرومة من حق الملكية والميراث: «وكما تحرم المرأة من حقها ـ في الاختيار أو أخذ القرار، فإنها تحرم من حقها ـ في ملكية الأرض وتوارثها حرماناً يصور مدى العنف الذي تكون المرأة محلاً له ـ في العائلة تحت سلطة أبيها أو أخيها أو زوجها أو أخوة هذا الأخير».[٣] ومايثير التساؤل والدهشة هو إن المرأة ذاتها توافق على أنها كائن ضعيف البنية وهشة ولا تستطيع الحياة إلا ـ في وجود سلطة الرجل وحمايته.

وتوافق الباحثة محمد حمداوي ـ في النتيجة التي توصل إليها ـ في تحليله للموقف: بأن الأب لا يقسو ولا يعنف المرأة إلا من أجل الحفاظ عليها من الانحراف والسلوكيات الخاطئة. هذا مايجعل المرء أن يقر بأن هناك نوعاً من الثقافة يعيشه العالم العربي اسمه ثقافة العنف،

١) محمد حمداوي، «وضعية المرأة والعنف داخل الأسرة ـ في المجتمع الجزائري التقليدي، مجلة إنسانيات، مرجع سابق، ص١٧

٢) لم تذكر وضعية المرأة الجزائرية ـ في المجتمع الجزائري، إلا لأن هذه الوضعية لها تجليات ـ في الرواية الجزائرية المعاصرة، وسيتضح من خلال الأمثلة التالية.

٣) السابق، ص٢١

الذي تعود الرجل أن يمارسه على المرأة المخلوق الضعيف بوجهة نظره الذي لايستطيع العيش إلا تحت ظل رجل.

تعرض المتون الروائية لمجموعة من فئات النساء من حوامل وطالبات ومعلمات، اللاتي كان نصيبهن العنف بصور متعددة من الضرب والخطف والاغتصاب حتى القتل.

بالتأكيد إن صور العنف ضد المرأة لها صور شتى ومتعددة، ولم تخل رواية من الروايات من جانب من جوانبها.

أول متن روائي يتطرق للعنف الواقع على المرأة هو نص «وادي الظلام» لعبد الملك مرتاض، حيث يعرض لحالتين من حالات العنف الأولى تعرض لرحمة ابنة شيخ قبيلة بني سعدون التي قتل زوجها وشرد أبنائها وأصبحت سبية من السبايا اللاتي يحتفظ بهن الإرهابيون، فيشتغلن بالخدمة لديهم في طهي الطعام ومتعلقات المعاشة بينما يحولوهن في المساء إلى جارية في الفراش، يتناوب عليها الواحد تلو الواحد، وعندما تحمل فإنها لاتعرف أبا لطفلها؟ فتقول لعائشة: «كل ليلة أستقبل وحشاً يلتهمني. ولا نوم ولا راحة طول الليل!.. ثم تعاد الكرة بعد أن ينتهي الدور!.. أنا حبلى بثلاثة أشهر، ياعائشة! وأنا في جحيم حقيقي».(٤)

أما الحالة الثانية هي حالة عائشة بنت الأستاذ ولكن ليس هنا مدار الحكي عنها، لأنها من ضمن الحالات اللاتي تعرض لصورة المرأة الوطن.

كذلك في رواية «الورم» لمحمد ساري فإن المرأة التي تتعرض للعنف هي شقيقة زوجة رئيس المفزرة، وكل ذنبها إنها تسكن معه في منزل واحد وتربطهما علاقة النسب، فتقتل في إحدى الهجمات على المفرزة.

أما رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر» فإن سيدة تبلغ من العمر ٣٨ عاماً، تعيل ثلاث بنات منفصلة عن زوجها تقتل شر قتلة على أيدي المتطرفين المسلحيين، ولا تطلب منهم سوى أن يخرجوا الفتيات لكي لايروا هذا المنظر البشع: «وقبل أن يحز رقبتها صرخت بصعوبة للمرة الأخيرة: أرجوكم أخرجوا البنات، اتقوا الله، لا تفعلوا هذا أمامهم».(٥)

كما تعرض رواية «بخور السراب» لقتل المرأة زوجة الإرهابي، التي قتلت على يد زوجها الذي كانت تظنه مقتولاً، بدأت تمارس طقوس حياتها الطبيعية، فاختطفها وقتلها بذريعة «الانتقام من زوجته».(٦)

---

٤) رواية «الورم»، ص٢٥٥
٥) رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، ص٣١
٦) رواية «بخور السراب»، ص١٥٤

وغير هذه من الحوادث السابقة الذكر، هناك العديد من النساء الحوامل، اللاتي عذبن وبقرن من بطونهن انتقاماً منهم ومن براعم الإنسانية التي سترى النور.

هذه عينة بسيطة من صور العنف التي تعرضت لها المرأة من قبل المتطرفين، وعرضت هنا كأمثلة للعنف الواقع عليها وليست إحصاء لكل ماحدث من وقائع عنف عليها.

٢) صورة المرأة الوطن:

عند التأمل في الروايات الجزائرية المدروسة، ينتبه القارئ إلى صورة المرأة الوطن، من مثل: «فوضى الحواس»، « وادي الظلام»، «مرايا متشظية»، «متاهات ليل الفتنة»، «بخور السراب» و«حارسة الظلال».

تعرض رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، إلى صورة المرأة كرمز للوطن، النهر الجاري الذي يتطلع إلى الارتواء منه الكل، فأحلام أو حياة أم إما، ولينتبه القارئ إلى هذه الأسامي المتعددة، التي تبين تماهي عدة نساء في امرأة، زوجة للسياسي رجل السلطة العسكري وهذا يبين أن الجزائر هي ملك للسلطة أو التحكم بشؤونها هو السلطة، هذا الزوج الذي لاترفضه ولكنه ترضخ وتتقبل وضعها معه.

في نفس الوقت تعاني أحلام من رفض أخيها ناصر لها، طالما هي زوجة لرجل السياسي ضد أخيها الأصولي الإسلاموي، وهو في ذات الوقت يشعر بحاجة إليها وحنين عارم بين فترة وفترة، ولايحول بينهما سوى إنها زوجة لخصمه الساسي. ولكن أحلام من تحب؟ بما أنها ترفض توجهات ناصر، وسلطة الزوج، إنها تتوق إلى الرجل الصحفي عبد الحق ولنلاحظ دلالة الاسم هنا، هذا الرجل الحامل للواء الحقيقة، والذي يعيش متنقلاً من سكن إلى آخر ولايملك سوى الحقيقة يناضل بها من أجل تحرر الوطن من ساسة نهبوا خيرات البلد وضيعوه بتواطؤاتهم، وأصوليين لم يجدوا سوى العنف والقضاء على الشعب وسيلة من أجل تنفيس البعض من أحقادهم الدفينة، أو لجعل هذا الشعب المسكين كبش الفداء من أجل الوصول إلى هدفهم، الدولة .

في رواية «وادي الظلام» فإن عائشة ابنة الأستاذ أحمد، المتعلمة والمثقفة الجميلة، رمز للجزائر، تتزوج من سعدون، الشاب الفارس الشجاع ذو الحمية، وهو الذي قبلت به عائشة زوجاً في نهاية المطاف. للدلالة على أن عائشة الأرض والوطن لاتقبل بذوي الأطماع بل تحتاج إلى من يهمه الصالح العام، ويعلي من مصلحة الوطن على مصالحه الذاتية.

في رواية أخرى لعبد الملك مرتاض «مرايا متشظية» يلح المؤلف على نفس الصورة التي

يرسمها للمرأة الوطن، فتكون عالية بنت منصور، هي أميرة الربوات السبع التي يطمح إليها، شيوخ تلك الربوات، ويتقاتلون من أجل الحوز على رضاها، ومن أجل أن تقبل به زوجاً، ليسكن في قصرها المختلف عن القصور، المليء بالجوار الحسان، والذهب والقوت والمرجان، والمطل على الربوات السبع، كل هذا يجعل من القارئ أن يتصور المرأة رمز الوطن، الذي هو متطلع لشيوخ هذه الربوات، وكل ربوة كانت رمزاً لفرقة من الفرق المتناحرة في الجزائر، والتعددية الحزبية. وفي أحد الحوارات تقول عالية بنت منصور ولنلاحظ دلالة الإسم، عالية ومترفعة عن الكل، أما منصور، فهو دلالة على أنها ستنتصر كما انتصرت في الماضي على من اعتدى فأنها ستتغلب على الظروف والصعاب، وتكون أبية على كل من يحاول أن يفتك بها:

«عالية بنت منصور لاتحب أن تسفك الدماء فيكم. بينكم. هي تمقت إراقة الدماء وأنتم تريقونها. هي تمقت البغي والعدوان وأنتم تبغون وتعتدون. ومع ذلك لاتزالون تتعلقون بها. تتقاتلون من أجل أن تصير لكم بقصرها وجمالها. وبكل ما في قصرها من خيرات..».[١]

عالية بنت منصور، تجيب شيخ إحدى الربوات الربوة البيضاء، شيخ بني بيضان، بأنه لا يجوز أن يمتلكها أحدهم من دون الآخر، فتجيبه قائلة: «وهل سترضى القبائل المتناحرة بأن تتزوجني أنت. وتستأثر بي أنت وحدك، وهم ينظرون؟ ألا تعلم أن دون ذلك أهوالاً وقتالاً. ودماء ستجري أنهاراً من حول الروابي؟ فلا يزداد الوضع إلا فتنة وسوءا...».[٢]

من العرض السابق في رواية عبدالملك مرتاض تلاحظ صورة المرأة الوطن غير خفية، وواضحة الدلالة فلا يعترضها نوعاً من الغموض والتماهي بين الشخصيتين، ولايوجد نوع من الغموض، أو الصعوبة في فهم الرمز أو الصورة، فمنذ الصفحات الأولى للرواية، يفهم القارئ بأن عالية بنت منصور رمز يقصد به الوطن، وهذا يلغي عنصر التشويق من القص والحكي، بخلاف رواية «فوضى الحواس» التي لم تكتمل ملامح صورة المرأة الوطن إلا في نهاية الموضوع.

ولم تخل رواية «حارسة الظلال» لواسيني الأعرج من صورة المرأة الوطن، فتعرض لقصة مريم ومصطفى، هذه الفتاة الحلم المنشود لمعظم الرجال، بينما هي لا تريد سوى مصطفى المثقف الذي يناضل عنها، هذه المرأة التي يستعد الكل بالتغني بها والدفاع باستماتة من أجلها ترفض الكل وتعشق مصطفى: «كنا جميعا نعرف أنها كانت مغرمة بأقلنا كلامنا، مصطفى، كانت معاركنا كلها خاسرة، وحدها الحرب التي يخوضها مصطفى بصمت، كانت

١) رواية «مرايا متشظية»، مصدر سابق، ص٣٧
٢) السابق، ص٥٨

هي الأصدق ضد أحمد بو سنادر ابن السحار الذي أقسم أن يفوز بمريم مهما كان الثمن فهو أولى بها لأنها ابنة عمه الشهيد».[1]

وبعد العرض السابق لجدلية الإرهابي والمرأة، تلوح كذلك صورة الأجنبي في الرواية وموقف المتطرفين منه، فكان على قائمة المنبوذين، بل إن ساعة قدومهم للجزائر تنبئ بقدوم حتفهم، هذا ماعرضته رواية «حارسة الظلال» لواسيني الأعرج، التي بنيت أحداثها على هذا الزائر الأجنبي الإسباني دون كيشوت، الذي قدم من أجل عمل كتاب عن جده دي سيرفانتس، وتسجيل الأماكن التي عبر بها ومر من خلالها، فاتهم بأنه جاسوس وعميل، ووجوده في الجزائر يهدد الأمن الداخلي للبلد. وحسيسن قد استشعر بالخطر منذ البداية فيقول: «على كل.. أتحدث عن الإسلاميين. يخططون لاغتيال كل الأجانب الذين لم يغادروا البلد بعد انتهاء مهلة الإنذار».[2]

وقد صدق حدس حسيسن في قضية دون كيشوت، فلم يلبث يومين في الجزائر حتى احتجز ولم يخرج إلا بتدخل من مندوب السفارة الأسبانية، ولم يفت هذا الزائر الأجنبي أن يدون ملاحظاته فيما يحدث في الجزائر، ليبين جدلية الأنا والآخر الغربي، وهذه نقطة هامة تسجل في صالح الروائي الجزائري واسيني الأعرج، وتعد روايته هذه هي الوحيدة من بين الروايات، موضع الدراسة، التي تحدثت عن هذا الجانب. ومن المهم العودة إلى هذا الضيف الذي سجل شهادة في ذكر ماحدث للجزائر من وجهة نظر الآخر:

«كنت أحلم برؤية مدينة، ولكني رأيت مدينة بكاملها تزحف نحوي بورود الكاسي والنوار وبعطرها وبعاداتها وقصصها ولكن كذلك بخليطها الغامض من الروائح الكريهة، التي تشبه رائحة الجثث المتفسخة. مدينة أخرى تنشأ الآن في داخلي وربما في أعماقنا جميعا، داخل هذه الحالة من اللاجدوى والعبث».[3]

كما يصف نظرة الأسبان إلى فكرة السفر إلى الجزائر بأنها مغامرة جنونية، وأنها رحلة إلى الموت، فيقول في رسالته: «كل الذين التقيت بهم صوروا لي الجزائر في شكل مجزرة: أجانب مذبوحين عند بوابات المطار، أجساد مسيحيين مقطعة وممزقة بشكل متوحش في كل المدن تقريبا».[4]

١) رواية «حارسة الظلال»، ص٢٠١
٢) السابق، ص٣٤
٣) السابق، ص١٣٧
٤) السابق، ص١٤٣

وهذا يضع الجزائر في وضع لاتحسد عليه من الانغلاق على الذات، وعدم التواصل مع العالم بصورة من أسوأ الصور مادامت حيزا للموت والرعب.

الفصل الثالث: تجليات الحياة العنيفة:

في هذا البحث يقصد بالتجليات: هي الآثار الناجمة عن العنف التي خيمت على أجواء الروايات، وتسربت في الأماكن وفي علاقات الأشخاص، فأصبح القارئ لا يرى إلا أجواء الموت الجسدي والروحي، ولايرى إلا مجموعات بشرية يحركها الخوف والحذر والحفاظ على الحياة التي أصبحت تحت وطأة بشر جردوا من الإنسانية، بين تواطؤات الساسة، وبطش الإرهابيين. من هذه التجليات المفروغ منها: قتل كثير من أبناء الشعب الجزائري، بالإضافة إلى إحداث إصابات بالغة وعاهات وتشويهات، كما إن الآثار النفسية التي خلفها العنف من الصعب أنها تنمحي مع مرور الأيام. وفيما مضى من صفحات قد عرضت هذه الناحية أي القتل والتعذيب، ولكن تبقى إلقاء الضوء على بعض الجوانب التي خيمت على أجواء الروايات، وأعطتها طابع الحداد والموت المتفشي في جميع الأماكن، والحديث هنا لا يكون عن ملمح عابر، بل عن مجموعة من الملامح التي عبرت عن ظاهرة أصيلة في الروايات الجزائرية موضع الدراسة، وهي مشاركة المكان والزمان والشخوص والظروف المحيطة للموقف، وتناسبها مع الحالة المعاشة، فليس من المعقول أن يكون الوضع السائد هو القتل والعنف، ويقدم الروائي شخصياته وهي في فرح وسرور، وهذا شيء لم تتفرد به الرواية الجزائرية وحسب، بل هي تقنية في جميع الروايات العالمية، ومن باب الإجادة والاتقان في العمل الأدبي. وهذا مايسمى بفضاء النص من مكان وزمان ومتاع وبيئة محيطة.

وبالعودة إلى هذه التجليات سيتضح في المتون الروائية كثير منها، وتنقسم إلى عدة محاور وأقسام، مثل: دلالة الألوان، الأماكن والأزمنة، العلاقات بين الشخوص، وسلوكيات الأشخاص وتعاملاتهم، وموت الحب، عنف الذاكرة والاستدعاء، وعنف اللغة.

كل هذه الأمور تشكل فضاء النصوص الروائية موضع الدراسة، والتي تدين بدورها العنف الجزائري بكامل صوره. وفيما يلي عرض لأبرزها وأهمها.

أولاً: موت الحب

يقصد بموت الحب هنا فشل معظم قصص الحب ونهايتها بين الشخصيات الروائية، حتى سعادة الحب والهناء والتواصل يكون في زمن قبل زمن الإرهاب والعنف، أما إزاء حالات العنف المتصاعد وتوتر الأحداث، فإن حب الذات يطغى على حب الآخر، وتنتهي القيم والمثاليات والكل ينظر إلى الكون من دائرته الخاصة، ويعلي من شأن مصالحه الذاتية على

مصالح الآخرين، قد يكون السبب راجعاً إلى كون الأمر يمس روح هذا الشخص وأي شيء أغلى من روح الإنسان؟! وقد يكون السبب عائداً إلى أن الجو المحيط، والوضع الراهن يجعل الإنسان يعيش في جو طارد للحب، وكل المشاعر تتوجه إلى كيفية المحافظة على الحياة فقط، أو يكون أحد طرفي العلاقة تعرض لظروف قسرية.

تعرض رواية «فوضى الحواس» للأديبة أحلام مستغانمي لقصة حب تعيشها البطلة مع أحد الصحفيين، الذين تتوهم بينهما وتخطئ بينهما، فتعيش قصة حب مع أحد الصديقين، وهي تتوهم أنه الآخر، وهذا قد يكون من باب التماهي بين (المرأة ـ الوطن)، وأن المقصود بالمرأة هنا هو الوطن الذي يعشق جميع من يناضلون من أجله.

أحلام التي أرهقها عيشها مع رجل يكبرها بسنين، زوجها رجل السلطة، وتبحث عن قصة حب، تزيل عنها وحش الكآبة وتجعلها تعيش وتحس بأنوثتها، تعيش قصة حب مع الصحفي عبدالحق الذي تظنه هوالرجل الذي رأته في قاعة السينما، وجعلها تعيش نوعا من المراهقة والجنون من أجل تتبع أخبار رجل أحبته، واختلاس المواعيد حتى تلتقي به خفية، لأن هذا الحب مدان من عدة نواحي، أولاً: لأنها امرأة متزوجة، ثانياً: لأن سطوة التقاليد لها دور كبير في الحياة العربية، وعلى وجه الخصوص في الجزائر التي يسيطر عليها المد الإسلامي المتطرف. والبطلة منذ البداية تعترف بأنها تعيش في مدينة لا تعترف بالحب، مدينة مغلقة على ذاتها.

وليلاحظ القارئ الساردة كيف تصف حالها، وهي تشيع أحد الحبيبين وتحاول أن ترى الآخر: «لقد اخترت هيأتي، بنية إغراء رجلين، رأيتهما معا لأول مرة في ذلك المقهى، وأنا أرتدي هذا الفستان نفسه.

أحدهما لو حضر ليشيع الثاني، للمحني حتما حيثما كان، ولتعرف إلي في هذا الفستان، فأراه أخيراً.

أما الثاني.. فلا يهمني أن أراه، بقدر مايهمني أن يراني. وكأنثى لا أريد أن أبدو أمامه أقل تألقاً مما يجب أن أكون في موعد أول. يسعدني حقاً أن ألفت نظره، وأشغله عن موته بمفاجأة حضوري».[١]

ذهبت البطلة إلى المقبرة لتودع قصة حبها، وتعود امرأة منزوعة الشهوات، لم يتبق لها من قصة حبها «سوى عطر اختزنه جسدها. ومازالت تتعطر به لتتحرش بالذاكرة».[٢]

١) رواية «فوضى الحواس»، ص٣٥٧، ص٣٥٨
٢) الرواية، ص٣٧٢

تنتهي الرواية والبطلة تستأنف حياتها طبيعية مع أمها وأخيها ناصر، وكأنها الأرض الوطن الذي يشيع ضحاياه ليستمر في حياته:

«قطعاً».. كانت الحياة تستعد لإنهاء دورة الفصول، والبدء من جديد».[٣]

ثاني قصة حب تنتهي بالفشل والإخفاق، هي قصة كريم سارد رواية «الورم» مع جميلة زميلته في العمل، وابنة حيهم، وشقيقة صديقه محمد يوسفي، التي شغلت فكره وأججت عاطفته، وبادلته الحب حباً، والوفاء وفاء، واتفقا على أن يتوجا هذا الحب برباط مقدس، «هو أيضا اعترف لها بحبه لها. ووعدها بمحادثة أمه لتقوم بتحضير إجراءات الخطوبة. ولكن الأحداث تسارعت بوتيرة لم يتوقعها أحد. فتأجلت مشاريع كريم إلى أمد غير معلوم».[٤]

وحقا فإن كريم قد اعتقل بسبب انتسابه لأحد التيارات الأصولية، فترة انتشار التعددية الحزبية، وحالت فترة السجن بين الحبيبين، فهو قد فقد مهنته، ودخل في سلك الإرهاب مضطراً، والأدهى من ذلك قام بقتل أخيها، الصحفي محمد يوسفي، فكيف للعاشقين أن يجتمعا بعدما حدث.

ثالث نص من النصوص التي تعرض لهذا الأمر هي رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر» لواسيني الأعرج، تتحدث عن قصة حب نشأت بين دون كيشوت الزائر الأسباني، ومايا التي تعمل في المعتقل. وبين سيرفانتس الأديب العالمي وزريد، ومريم ومصطفى أحد شخوص الرواية.

الأولى هي قصة دون كيشوت وهو في المعتقل الذي أقام فيه، تعرف على المترجمة مايا، وشدته بأسلوبها وفكرها وثقافتها، فكانت الشيء الوحيد الذي يخفف عنه وطأة السجن، فكانت تزوره يومياً لترى مايحتاجه ومايريد قوله للجنة المحققين، تتنامى علاقة الحب بين دون كيشوت ومايا إلى أن تأتي لحظة إطلاق صراحه ويرحل إلى أسبانيا، حاملاً بقلبه حبه لمايا وشوقه إلى وداعها، ورؤيتها مرة أخيرة : «شعرت برغبة مجنونة لرؤية مايا ولو للمرة الأخيرة قبل مغادرة هذا البلد».[٥]

تتناص قصة الحفيد مع قصة جده دي سيرفانتس الذي أحب وهو في السجن، زريد المطلة من شرفة منزلها: «أول مالمحت زريد وجهك حدث بينكما الذي كنت تبحث عنه. أخترقتكما الدهشة والذهول وغموض ما لم تفهمه أبداً».[٦]

---

٣) الرواية، ص٣٧٤
٤) رواية «الورم»، ص٣٤
٥) رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، ص١٩٦
٦) الرواية، ص١٥٥

وتنتهي قصة العاشقين بسفر سيرفانتس ورحيله عن الجزائر، كما انتهت قصة الحفيد ومايا. والسؤال هنا: لماذا لم يلتق العاشقان دي سيرفانتس وزريد، ودون كيشوت ومايا؟ هل هذا دلالة لاستحالة تقابل واجتماع الحضارة العربية مع الغربية، هل المشكلة كانت مشكلة أديان لا تلتقي ولا تتحاور، أم ثقافات لا تتحاور؟ هل يكون السبب كما أقر دون كيشوت، وحاول يقنع نفسه أن: «الأحقاد الدينية عمياء، لأن الدين في ممارسته الفعلية شديد العمى والضرر».[1]

أم أن ثمة عقلية لا تقبل الآخر ولا تعترف به سواء كان السبب دينياً أم عرقياً أم طائفياً؟! وهنا لا يقصد باجتماع زريد وسيرفانتس هنا الالتقاء بين شخصين بعاطفة تنتهي بالزواج، بقدر مايحمل دلالة عدم التقاء وتحاور الشعبين وتمازج ثقافتيهما.

وتأتي قصة مريم ومصطفى اللذين أحبا بعضهما حتى الموت فكان الموت هنا نهاية لهذه القصة، بعد تزويج مريم من أحمد ابن الساحر، و رحيلها إلى مدينة بعيدة، وإن كانت الدنيا قد عزت عليهما في اللقاء فإنهما التقيا في الموت، فبعض الروايات تجزم «بثقة غائبة، أن ماحدث لا يمكن أن يكون إلا من صنع الله، قد جمع مافرقه البشر. فرفعهما إليه مثلما فعل مع المسيح».[2]

فتكون هذه القصة شاهداً على موت الحب بين عربي وعربي، وليدلل على موت التواصل والالتقاء الإنساني، ليعلن موت الحياة وموت كل ماهو جميل بزمن العنف.

بعدها تأتي رواية "بخور السراب" لبشير مفتي، وتعرض لإخفاق حكاية حب، ويكون للعنف والتطرف دور أساسي في إنهائها، قصة سارد الرواية وميعاد زوجة أحد المتطرفين، هذا السارد الذي يعاني من فقده لقيمة الحياة ومعناها، واستمع طويلاً إلى قصص العشاق، وهو يجهل هذه المعاني وهذه العواطف، التي لن يعيشها إلا مع ميعاد، زوجة أحد المتطرفين، ميعاد يقتلها زوجها المتطرف بتطرفه وهمجيته، ويقتلها السارد بتخاذله وهروبه من مسؤوليته تجاهها كعاشق وجد لديها جنته المفقودة، والتي سيندب حظه على فقدانها بعد موتها، بعد فوات الأوان، فلا يجد أمامه إلا الضياع والانهيار والشرب:

«كنت أقرأ فيما ميعاد تموت ميعاد ماتت من قبل، حبه قتلها، حبي قتلها، حبنا جميعا قتلها...

الحب يقتل ياميعاد..

١) (١) الرواية، ص١٨٨.

٢) (٢) الرواية، ص٢٠٢

لماذا لم تقتلينا أنت بالحب؟».[٣]

ميعاد قد تكون المعشوقة وقد تكون الأرض، وقد تكون كليهما، قتلها رجلان تنافسا على حبها، كما قتلت (الجزائر ـ الأرض) الأحزاب السياسية من حزبي متطرف إلى آخر فاقد لقيمة الوطن والحياة.

لاتعتبر النصوص السابقة هي النصوص الوحيدة التي اشتملت على هذه الفرضية، بل أنه لاتخلو رواية من الروايات المدروسة من هذا الأمر، إلا أن النماذج السابقة تعد أبرزها، وكانت بمثابة العينة التي يستدل من خلالها على هذا الأثر من الآثار الناجمة عن الحياة العنيفة، هي موت الحب.

ثانياً: تفشي الحياة البدائية

انعكس العنف وصوره المتعددة على حياة الشعب الجزائري بصورة قوية ومؤثرة نحو السلب، فسادت في المجتمع التوجه نحو الذاتية، والبدائية، غالب الشعب ينظر إلى مصلحته الذاتية، وكيف يحافظ على حياته، وينجو من هذا الوحش الذي يسير في المدينة ليلتهم من يشاء وكيفما اتفق. كما تكثر الروايات من رسم صورة المواطن الجزائري، وهو يسير حذراً متلفتاً يمنة ويساراً، خوفا من شبح الموت الذي يتربص به أينما ذهب. الحذر والحيطة والقلق والتردد وانعدام الثقة والشك، كلها كانت تشكل فضاء للعلاقات بين شخوص الرواية، ولكثرة تفشيها بدأ القارئ يحس بإحساس هذه الحالة أو تلك يخاف مع هذه، ويشك مع الأخرى. وفيما يلي عرض لأبرز هذه الأشياء:

الخوف و الحذر:

من أهم التجليات التي تفشت في المجتمع الجزائري هي الخوف والحذر من الآخر وانعدام الثقة. وهذا الأمر ليس حكراً على المجتمع الجزائري، بل هي ثقافة سادت في بقية مجتمعات العالم كله، بل هو شعور ليس وليد هذا العصر، بل هو مترسخ بجذور الإنسانية، ومتفاوت النسب على حسب مسبباته ودوافعه، والخوف له أنواع مختلفة بحسب مسبباته فهناك خوف من الموت، ومن الفقر والعوز والجوع، الخوف من المرض، والخوف من العنف المعنوي أو الجسدي، إلى آخره من أنواع الخوف. ويتحدث الباحث إبراهيم السعافين في بحث له تحت عنوان: «ثقافة الخوف في الرواية العربية الحديثة» عن ثقافة الخوف لدى العرب، وتشكلها في النفسية العربية، موضحاً أسبابها، ومحاولاً تعليلها، فيقول إنها كانت نتيجة لتراكمات

٣) رواية «بخور السراب»، ص١٠٥

تاريخية، ترجع إلى عوامل اجتماعية مثل التنشئة الأسرية والطبقية والقبلية، وعوامل سياسية من مثل طبيعة الحكم الفردي الشمولي، الذي ينبذ الرأي الآخر ولايسمع سوى صوته، والفقر والعوز لدى طبقات، تقابلها طبقات أخرى مترفة وثرية على المستوى الاقتصادي، إلى غيره من مسببات الخوف المختلفة. وعند البحث في أي أنواع الخوف التي تعيشها المجتمعات العربية، سيلاحظ أنها ثقافة الخوف من الساسة والحكام ومن ذوي السلطة بنسبة كبيرة، وهذا مايوضحه السيد ياسين في بحث له «الحوار الحضاري في عصر العولمة»، بتركيزه على الممارسات القمعية للسلطة إذ أنها تعتمد:

«نفي الجماهير عن المشاركة في السياسية الفاعلة، واحتكار إصدار القرار، والتعسف في استخدام السلطة، وغياب مبدأ سيادة القانون، والإلغاء شبه الكامل للحريات بجميع أنواعها (...) ويصل الاستبداد في هذه النظم إلى درجة مصادرة حقوق المجتمع كله في الحرية، وتحويله إلى مجتمع معتقل، وتسري في جنباته مشاعر الخوف والرهبة، حيث لا يتورع النظام عن التصفية الجسدية لخصومه السياسيين، ليس على أساس فردي فقط، بل أحيانا بطريقة منهجية تسمح له بالتخلص من أنصار تيار سياسي بصورة جماعية».[١]

وإن كانت الروايات الجزائرية أسهبت في حديثها عن ثقافة الموت، فإن هذا الأمر كذلك ليس جديداً على الأدب، ولا يختص في الروايات الجزائرية وحسب، بل تتجلى في الروايات العربية الرائدة الأولى من مثل «الأجنحة المتكسرة»، و«الأيام» التي تجلى فيها عنصر الخوف بشخصية الصبي الذي فقد البصر وعانى الأمرين، من خوف من الاصطدام بالحواجز المتتابعة الطبيعية، والتي تصطنعها البشرية وفق ثقافة تقصي المعاقين جسدياً ونفسياً من ذاكرتها، وخوفه من شخوص وأشياء يتعامل معها ولكنه لايراها، ولا يستطيع تحديدها.

وغير «الأيام» فإن الأعمال الروائية التي تحدثت عن الخوف كثيرة، ومتعددة بتعدد السياقات التي وردت فيها.

وقد يكون الخوف عنصراً فعالاً في النجاح والتفوق وتجاوز الصعاب، فعلى سبيل المثال مخافة الله تجعل المرء يتجنب المعاصي ويتقيه في أعماله وأقواله، كما أن الخوف من الفشل يؤدي إلى إتقان العمل، وهكذا دواليك.

ولكن عند إحالة النظر إلى الخوف الذي عايشته الجزائر إبان فترة الإرهاب، سيتضح أنه خوف مرضي، فوبيا قاتلة ومدمرة. يجعل الحياة تعود إلى ردة حضارية وإنسانية.

١) انظر: السيد يس، الحوار الحضاري في عصر العولمة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة الأسرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥، ص١٤٢

فكل شخص يشك فيمن حوله وفي نفسه في بعض الأحيان، مادام الأخ يسير في حزب مضاد لاتجاه أخيه، ولا يتورع من حمل السلاح في وجه أخيه، كما هو حادث في رواية «سادة المصير»، إذ يتقابل الأخوان عمار بن المسعود أمير إحدى الجماعات الإرهابية مع أخيه، الذي ينتمي إلى التيار المحافظ في نقاشات عقيمة ونزاعات عنيفة، تصل إلى حمل السلاح في وجه الآخر. كذلك الأمر بالنسبة لسارد رواية «شرفات الكلام» الذي تصدمه أمه بقولها: «رضوان خوك التحق بالجماعات الإسلامية المسلحة...!!».[٢]

كما تعلن خوفها عليه من أخيه:

«صرت أخاف عليك منه...!!

أمي... وهي تخنق دمعها...

أرأيت الذي فعله جابر بأخيه الشرطي...».[٣]

وهذا الأمر لا ينطبق على أفراد المجتمع الجزائري فقط الموجه ضدهم العنف، بل الإرهابيين أنفسهم، يعانون من هذا الشيء. وهذا الأمر واضح وجلي في كل الروايات فنادراً ماترى شخصاً يسير من دون الالتفات إلى أكثر من اتجاه، فهاهي ساردة «فوضى الحواس» تعلن سيرها متخوفة ومتخفية بزي ليس لها:

«أمشي. يقودني الخوف إلى السرعة تارة. وإلى التأني تارة أخرى، محتمية بثياب لا تشبهني، استعرتها هذه المرة من امرأة أخرى. ليست سوى فريدة».[٤]

بل إن الإنسان الجزائري العامل والذي يحس بقدوم الخطر، فإنه يغير عنوان سكنه، ويغير طريق عودته وذهابه من وإلى العمل، بل أن النصوص الروائية التي تمثل وتصف هذه الحالة كثيرة ومتعددة وها هو أحد شخوص رواية «شرفات الكلام» لمراد بوكرزازة، مطرب شهير في الجزائر، يعاني من تنقله بين الفنادق الرخيصة، ويفتقد دفء الأسرة والحنان، فيقول: «منذ ثلاثة أشهر وأنا حبيس الفنادق الرخيصة... مللت الوجبات الباردة... بي رغبة جامحة أن أعود لسريري... لدفء العائلة...».[٥]

ويأتي سارد رواية «متاهات ليل الفتنة» ليعلن أن الحذر لن يجدي ولا ينفع، في زمن الانهيار والوحشية: «ماذا يعني الحذر في زمن الانهيار؟ ظل يردد بينه وبين نفسه. الحذر. من منا

---

٢) مراد بوكرزازة، رواية «شرفات الكلام»، ص١٥١

٣) السابق، ص١٥٣

٤) الرواية، ص١٧٠

٥) رواية «شرفات الكلام»، ص٤٤

يستطيع أن يحقق لنفسه النجاة بالحذر. كل من بالغوا في الحذر كانوا ضحايا. الحذر غير مجدي. الموت يسكننا يترصد أنفسنا».[1]

هكذا يتجلى الخوف والحذر وانعدام الثقة، والأدهى من هذا هو الإحساس المسيطر باليأس والقنوط وفقدان قيمة الحياة والتلاشي والعدمية. لدرجة أن شخوص الرواية في غالبيتهم لم يتبق لديهم شيء يفعلونه سوى انتظار الموت المتوحش، والرصاص والسيف والخنجر. ومن أسوأ مايكون هذه الصورة التراجيدية والمأساوية، أن الجزائري أصبح يخاف من ظله ومن الإنسان الذي بداخله.[2]

ونظرة متأملة إلى الوضع في رواية «الورم»، ستبين أنه لن يكون أفضل من غيره من الروايات الأخرى، فها هو كريم بن محمد سارد الرواية وأحد الأشخاص الذين اجتروا إلى الدخول في دائرة العنف، تحاوره أمه ناصحة إياه في الابتعاد عن مخالطة البشر:

«الدنيا اتخلطت، ماتعرف خوك من عدوك. ابتعد عن المعمعة وأمكث في البيت. أصبح الموت يحصد الناس مثل الذباب. دون تمييز بين المذنب والبريء».[3]

كذلك أوضح أحد مريدي الولي الطاهر في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أن الشخص الجزائري ليس له هم إلا أن يخاف من الماضي والحاضر والمستقبل.[4]

وفي رواية «بخورالسراب» تبرز صورة مجموعة من المثقفين الجزائريين من صحفيين وإعلاميين وكتاب وأدباء، يسكنون في فنادق متعددة وتحت حماية حراسة شخصية، وبعضهم اضطر إلى الهروب من البلاد نهائيا مثل صالح كبير.

والخوف كما سبق وذكر، يسيطر حتى على المتطرفين أنفسهم فتجدهم لا يجتمعون إلا خفية، ويختارون من الجبال والغابات الكثيفة مقراً لهم، ودائما مايخفون أوجههم بأقنعة كي لايرون، وكي لا يعرفون، فكثير من الروايات التي تصفهم، وهم يأتون البيوت مرتدي الأقنعة، كما هو واضح من النص التالي، عن سيدة اغتيلت في رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»:

«في حدود الساعة الحادية عشرة ليلاً سمعت دقاً على الباب مصحوباً بنداء: افتحي الشرطة .. الشرطة؟ عندما فتحت، هجم عليها شخصان ملثمان ... المجرمون الذين

١) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٢١٩
٢) السابق، ص١٠٤
٣) رواية «الورم»، ص١٢
٤) الطاهر وطار، رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، ص٨٠

كانوا اثني عشرة فرداً، قرروا قطع رأسها أمام بناتها ورميه في الشارع».[٥]

من هذا النص يتضح أولاً: حرص المتطرفين على التخفي وشعورهم بالخوف والقلق المستمر، كبقية أفراد المجتمع. ثانياً: مدى الهمجية والوحشية والقسوة التي يتصرف بها ممارسو العنف، فكيف تصل بهم الأمور إلى قتل الأم أمام بناتها. ثالثاً: يشير النص وبطرف خفي إلى أن ممارسي العنف قد لا يكونون من الجماعات الإسلامية المسلحة، ولا يكونون من الشرطة أو السلطة، أو لبعض الأحزاب المناوئة لأعمال العنف.

وفي نفس الرواية، يوجد فصل خاص يقع تحت اسم «رائحة الخوف»، وهل للخوف رائحة، بالطبع سيكون الخوف متجسداً في كل مكان، بما أن العنف يطغى على كل الأماكن، وبما إن حسيسن مثقف ملتزم، وحريص على قول الحقيقة، فإن المتطرفين سيضعونه هدفا لهم كي يصمتوه، وبالتالي سيعيش والخوف يسيطر على كل حواسه، فلا يرى إلا الخوف، ولا يشم غير رائحته، هذا المجهول القادم إليه، والذي انتهى به المطاف بقطع لسانه[٦]:

«شعرت برائحة العفن تأتي من مكان مالم أستطع تحديده. فجأة مثل الحيوان تحركت في كل الغرائز المدفونة دفعة واحدة. بحركة عفوية تأكدت من جديد إذا ماكان الباب مغلقاً. كتبت على ورقة مستقلة الكلمات التالية: إذا حصل لي أي مكروه فإني أحمل المسؤولية الكاملة لأعلى الهيئات بوزارة الثقافة وطاقم المستعاشين بها وكذلك لرئاسة الجامعة التي لا شيء يثنيها عن تكليف من يقومون بمهام الجريمة بدلها».[٧]

و حسيسن هنا - كاتب المذكرات والسارد - على قدر من الشجاعة في أنه كتب قضيته مع العنف والإرهاب، ومع وزير الثقافة ومدير الجامعة، فإن رواية «الخائف والمخيف» للكاتب زهير الجزائري، تعرض كذلك لحالة واحدة ومقاربة يعيشها المفكر والمثقف العربي الرغبة في الكتابة وفي كشف المستور، حتى لو كان الثمن هو حياته. فوليد أحد شخوص رواية تحدث أحداثها في العراق، يخاف من هاجس الكتابة، وهو: «يندفع الروائي للكتابة وإن تحولت هذه الكتابة إلى هاجس مخيف حد الموت، لقد كان (خائفاً من هاجس الكتابة الذي سيقتله)».[٨]

والهدف من الربط بين الروايتين هنا هو ربط الواقع العراقي بالواقع الجزائري على

---

٥) السابق، ص٨٠

٦) رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، ص٣٠

٧) الرواية، ص٢١٢

٨) انظر: باسم عبود الياسري، «شخصيات مضطربة في واقع قاس.. قراءة في رواية زهير الجزائري «الخائف والمخيف». موقع الكاتب العراقي، نصوص عراقية، عدد ٢٦ كانون الأول ٢٠٠٥م

الرغم من اختلاف الظروف والملابسات بينهما، إلا إنهما علامتان شاهدتان على ثقافة الخوف والرهبة التي تربت عليها الشعوب العربية، وأصبحت قارة وراسخة في وجدانها الجمعي.

كذلك يتجلى هذا الخوف في كون أصوات الشخوص خافتة ولا تسمع، مع الحرص الدائم على غلق الأبواب باستمرار، خوفا من قدوم الآتي.

فهاهو عبد القادر أحد شخصيات «الورم» يسرد ماحدث له من المتطرفين:

«ما أن جلس عبدالقادر حتى بدأ يسرد تفاصيل الحادث. كان خوفه كبيراً وصوته متلعثماً، مرتعشاً، تكلم بهدوء وبصوت لا يكاد يسمع... طلب منه موح الكحل أن يرفع صوته. توقف عن الكلام لحظة، تحرك في مكانه، تنحنح ليسرح حلقه ثم واصل الكلام».[١]

من النص يتضح مدى الرهبة والخوف حتى من الكلام وقول الحقيقة، وعبدالقادر هنا، وعلى الرغم من أنه مع الشرطة التي من المفترض أن يشعر بالأمن معهم، فإنه يتخوف من الكلام ويحس بالخطر قادم إليه من قبل الجماعات الإرهابية. فانعكست الأوضاع وأصبحت الرهبة والخوف من المتطرفين أكثر من رهبة السلطة!! وهذه مفارقة من المفارقات التي تقدمها النصوص الروائية.

فيما مضى قد كانوا يجهرون بمواقفهم ولا يخشون في الحق لومة لائم، بينما: «اليوم، يظهر أن الخوف قد استبد بقلوبهم. فأصبحوا حذرين بشكل ملفت للنظر. لا ينطق أحدهم بكلمة حتى يتأكد من خلو المكان المحيط به».[٢]

لقد كانت مجموعة النصوص الروائية تعلن صراحة الشعور بالخوف والحذر في معظم أحداثها وفصولها، لدرجة أن القارئ يتماهى معها، ويقاسمها الشعور بالخوف والرهبة، إلا أن رواية «الخائف والمخيف» وإن كانت مبنية أساساً على رفض ودرء الخوف، فإن الخوف يعلن عن نفسه صراحة فيها، إذ يقول باسم عبود الياسري عنها: «يضع المؤلف هذا العنوان إعلاناً عن موقف محدد من العالم ليعلن صراحة عن موت جمهورية الخوف الذي تغلغل في نفوسنا وهو بعمله هذا إنما يحاول درء هذا الخوف والبحث عن بؤرة سعادة تجعل للحياة معنى».[٣]

---

١) رواية «الورم»، ص١٣٠

٢) الرواية، ص٥٠

٣) «شخصيات مضطربة في واقع قاس»، مرجع سابق، مقال انترنت

٢) موت القيم النبيلة :-

عندما يكون المرء هدفه في الحياة هو الحفاظ على هذه الروح التي أصبحت فريسة ومصيدة لقناصي الموت، فإن المرء لا يستغرب عندما يرى مجموعة من القيم تنهار وتنحط، لأن الوضع الراهن الذي يعيشه الجزائري أكبر من أن يستوعب ويفهم أو حتى يقوم، يصبح المرء في مرحلة من الانهيار الداخلي، في فوضى الحواس، ، وكم هي مجيدة الأديبة الروائية أحلام مستغانمي عندما اختارت هذا الاسم لروايتها «فوضى الحواس». عندما يرى الإنسان نفسه مهددا بالموت،وفقدان أغلى مايملك فإن حالته في فقدان القيم والإدراك الصحيح للأمور مبرر، مادام يعيش وفق شريعة الغاب. ومن الجدير بهذا المقام الإشارة إلى أن المجتمع يتحد دائما عندما يكون العدو خارجيا، لكن عندما يكون العدو من نفس الشعب، منهم وفيهم، ابن لهم أو شقيق أو قريب، فكيف لهم أن يتحدوا ويتوافقوا لصد العدوان.

من ضمن هذه القيم التي تلاشت هو موت الحب بين الأشخاص والتناحر والنزاعات فيما بينهم، والرغبة الجامحة في إلغاء الآخر، بل وتدميره، وهذا واضح في نصوص روائية كثيرة، إلا أنه يبرز في رواية «مرايا متشظية»، التي قسم شخوصها على أساس مجموعة من القبائل المتناحرة، كل قبيلة تسكن ربوة من الروابي، وكل ربوة لها لون محدد، فهاهو أحد أفراد الربوة الخضراء يقول لقومه:

«... وأما أنتم فيا قبائل الروابي المتطاحنة المتشاحنة. نذكر لآخر مرة، بشهب من النار الحامية. ونقدر لكم مهلة سبع ليال بدون أيامها بدون أيامها لكي تعيدوا إلينا شيخنا الأغر الأبر. وإلا فهي الحرب الطاحنة بيننا وبينكم نعلنها عليكم جهاراً... والظلام هو الذي سماكم الظلام...».[٤]

ومن المثال السابق يتضح أن الرواية أصلا بنيت على أساس مجموعة من القبائل المتناحرة، الكره والحقد هو الدافع الذي يحركها من أجل التقاتل فيما بينهم، من أجل الحصول على قصر عالية بنت منصور، رمز السلطة والحكم.

كذلك تشير رواية «متاهات ليل الفتنة» إلى حالة من العدمية والإحساس بالموت والذل الذي يعيشه السكان، إذ يقول احميدة: «وجدت وجوه سكان حينا صفراء. الدم جامد في عيونهم. الكلام يابس في حلوقهم، الصخر والتراب والطين في أفواههم».[٥]

٤) رواية «مرايا متشظية»، ص١٠٩
٥) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٢٣

وعندما يتطرق السارد إلى أحوال أقاربه وأهل حيه، فهو يقر بأن الأواصر والعلاقات فيما بينهم فترت، وقلت الزيارات، إذ يقول: «لم تبق العلاقة بين عائلة مولاي علال وعائلة أبناء أخيه على سابق عهدها».[1]

ويأتي سارد رواية «دم الغزال» ليعلن عن موت الإنسانية، وتبلد الأحاسيس في عالم لم يعد فيه للدهشة والغرابة محل، عندما تنبش قبور الشهداء، وتدنس أضرحة الأولياء، وتحرق الصوامع، فيصفها بأنها: «أمور طبيعية يلعنها اللاعنون في لحظات الغضب والاستنكار ثم يواصلون حياتهم بنفس الوتيرة».[2]

وليدلل على مدى وحشيتهم، واختلاط الحابل بالنابل لديهم، فإنه لا يستغرب هذه الأمور منهم، مادام أنهم وصلوا إلى مرحلة اغتيال زعيم وقائد عظيم مثل محمد بو مضياف رحمه الله؟!

بالإضافة إلى موت الإحساس بالآخر وتبلد المشاعر، فهناك نقطة أخرى أشد وطأة من الأولى، هي الظلم والاستبداد، والفساد الإداري، والتي لا نخص المجتمع الجزائري وحده بها، بل إنه شيء متواجد بالكثير من المجتمعات وبنسب متفاوتة، ولا توجد رواية تخلو من التطرق إلى أحد أشكال الظلم والاستبداد، سواء كان واقعاً من شخص معين أو من مجموعة من الأفراد. وفي النماذج المقدمة في الروايات، موضع الدراسة، فإن الظلم والفساد الإداري يطغيان في أغلبية الأعمال الروائية ويتجليان في صور عديدة. فعلى سبيل المثال في رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، يطرد من مهنته حسيسن بطل الرواية وساردها العامل في العلاقات الثقافية الجزائرية الأسبانية، بسبب كشفه للجرائم التي ارتكبها وزير الثقافة هو ومدير الجامعة، من فساد إداري وطغيان المصالح الذاتية .

فجريمة حسيسن الأولى في نظرهم هو استقباله لدون كيشوت الصحفي الأسباني، الذي أتى للجزائر من أجل تدوين مذكرات عن جده سيرفانتس الروائي الأسباني العالمي الذي قضى جزءاً كبيراً من حياته في الجزائر، فأراد الحفيد أن يمر ويشاهد الأماكن التي عايشها جده ودون ذكرياته عنها. هذا الهدف الأدبي لم ينظر إليه كما هو، بل حمل بأكثر مما يستحمل؛ لأنه اتهم بأنه جاسوس أسباني، وكانت جريمة حسيسن الأولى: هي استضافته لهذا الجاسوس المزعوم (دون كيشوت)، أما جريمته الثانية: فهي محاولته لإخراج دون كيشوت من الحجز، وتوضيح الأمور الملتبسة. أما الثالثة: فهي كشفه لبعض الممارسات الخاطئة للمسؤولين، من

١) السابق، ص٨٤
٢) رواية «دم الغزال»، ص٩

مثل إهدارهم للتراث، وسرق التحف وتهريبها للخارج، وعدم التمثيل المناسب في المحافل الدولية، فليس المعيار الحقيقي في الاختيار هو الكفاءة العلمية والأدبية، بل هي عملية قائمة على المحسوبية والمجاملات.

فها هو الوزير السيد وهيب يقول لمدير الجامعة مسلما إياه الملف: «فالملف إذن بين يديك، رتبه كما يحلو لك، لا أجد من هو أفضل منك لإتمامه. شكراً على قبولك مرافقة الوفد. كل ما أتمناه لك، سفراً سعيداً إلى غرناطة لك ولنادية».[٣]

يتضح من النص السابق إن المهمة التي يقوم بها مدير الجامعة، تحولت إلى إجازة سياحية له ولسكرتيرته الخاصة نادية. بينما الموظف المخلص في عمله والمتقن في أدائه كان نصيبه الطرد «بسبب عدم الكفاءة في تيسير شؤون الاختصاص والمس بأمن الدولة. التوقيع: رئيس مصلحة العمال».[٤]

كل هذه الأمور جعلت حسيسن يتأكد أنه يعيش في مجتمع يسيطر عليه الخوف، والرغبة في افتراس الآخر: «كل واحد يبذل مجهوده من أجل أن يأكل الآخر بشكل أكثر جرأة وذكاء أو بأكثر بشاعة وعنفاً».[٥]

وحقاً لم يتميز حسيسن بالكفاءة في عدم التفنن بأساليب الغش والاحتيال، ولم يكن بارعاً في ممارسة النفاق الاجتماعي، فكان نصيبه الطرد من المهنة، ومن ثم قطع لسانه حتى يكون مواطناً صالحاً.

وهذا الفساد الإداري والظلم لايتجلى في رواية «حارسة الظلام» وحسب، بل كذلك يبرز في روايتي «الورم» و«سادة المصير»، ففي«الورم» تبرز أن كريم السارد وأخاه قد دخلا بدائرة العنف بسبب الظلم والاستبداد الذي تعرضا له، فكريم كونه أعتقل بسبب انتمائه للحزب الإسلامي، ما إن خرج من المعتقل حتى فصل من مهنته، بينما أخوه علي فإنه طرد من مهنته، ضابط في الجيش، لأنهم وجدوا في ملفه الخاص أن أباه حركي، كان يساعد الجيش الفرنسي أيام الاستعمار بالمعلومات التي يقدمها لهم، و خدمتهم في نقل البضائع.

هذا الحكم الجائر جعلهم لا يجدون سوى طريقين، إما السفر أو الدخول في دائرة العنف، وبالطبع فإنهما اختارا الطريق الأسهل، وهو الدخول في سلك الإرهاب، لأن السفر يتطلب

٣) رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، ص٢٠٨
٤) الرواية، ص٢١٢
٥) الرواية، ص١٢٧

الكثير من الأمور التي ليس باستطاعتهما تدبرها، من مبلغ مادي إلى حصول على تأشيرة. فعلي يقول لكريم عن فكرة انتسابه للجماعات الإرهابية:

«طردت من الجيش. الآن. أنا بطال بأتم معنى الكلمة، وبدون دينار في الجيب. وأنت تعرف بأن العثور على وظيفة في هذه الأيام أمر يكاد يكون مستحيلاً».[1]

في النص الروائي نفسه، تتضح قضية هامة وهي تواطؤ بعضاً من أبناء الشعب الأثرياء مع الإرهابيين، بأن يمدوهم بالإمدادات الغذائية، والمالية، مثل محمد شاهين في رواية «الورم»، الذي كان يمد جماعة أبي يزيد بالأموال، ويسكنهم في عماراته الخالية، وهذا الأمر حدث نتيجة الخوف على النفس من القتل، فقدم روحه وبقاءه على قيد الحياة على بقاء المجتمع، وهذا مايسمى بالبدائية، وهي الاهتمام بالذات وإلغاء الآخر، أو الاهتمام بالآخر. لايتوقف هذا الأمر على رواية «الورم» بل إن رواية «وادي الظلام» تتعرض لهذا الأمر، إذ تشير إلى مساعدة الشيخ حسونة لأمير الجماعة الإرهابية أبي هيثم، بإمداده بالمبالغ المالية، وهذا فيه إشارة كذلك لتواطؤ السلطة مع الإرهابيين من أجل قلقلة الأوضاع، وبث الفزع في قلوب المواطنين.

كذلك الوضع بالنسبة لرواية «سادة المصير» من أول صفحاتها يتبين تواطؤ رجل السلطة مع المتطرفين والجماعات الإسلامية المسلحة على حساب مصلحة الشعب، الذي من المفترض أنهم جاءوا لخدمته، فيتضح هذا الأمر بدءاً من بداية الحملات الانتخابية، حتى أن بدأت السلطة بوقفة حازمة مع العنف والتطرف، وقاموا بتغيير العريف من منصبه. وبدء ضباط آخرون بتحمل مسؤولية صد العنف.

فيما سبق، كان مجموعة من الأمثلة والشواهد على بعض تجليات العنف وأثرها على الفرد الجزائري، وهذه الأمور وإن كانت من وحي متخيل روائي، إلا أنها تقدم صورة حية لما حدث في الجزائر. ولا يستغرب القارئ عندما يقرأ رواية «دم الغزال» فيجد موضوعها الأساسي هو كتابة رواية عن الموت، والبحث في علم أسماه السارد علم الجنازات، لأن الموت قد عم وانتشر في محيط الروائي والسارد، فكيف لفكره أن يبدع ويفكر في موضوع آخر غيره، كيف له أن يكتب ويعرض لقضايا المجتمع المتنوعة والموت يخيم على أركان هذا المجتمع، فمرزاق بقطاش يقول: «وها أنا اليوم أعمل الفكر في هذا الموضوع من زاوية المعني بالأمر في المقام الأول، زاوية من قد تطير نفسه شعاعاً في أية لحظة. أو لسنا في حرب مدمرة؟ أولست طرفاً في هذه الحرب من حيث أريد ولا أريد؟ أوليس هناك أحبة لاقوا مصارعهم خلال فترة وجيزة؟ إذن،

---

١) رواية «الورم»، ص١٤٩

أنا معني بالموضوع، والزاوية التي أنظر منها زاوية عاكسة للأشياء الخارجية، ومن ثم فهي أيضا عاكسة للأشياء الخارجية، ومن ثم فهي أيضا عاكسة للأشياء الداخلية».[٢]

وإن كانت رواية «دم الغزال» تتجه نحو مواجهة الواقع المعيش المتجلي بالموت والاصطدام به بكتابة وتسجيل وقائعه وأدق تفاصيله، فإن رواية «بخور السراب» تتجه اتجاهاً معاكساً من خلال الهروب من الواقع المعاش والموت الذي يطارد شخوصها بشرب الخمر، والعيش بعالم الخيال ونسيان تجاربهم القاسية مع العنف، إذ يتحدث السارد عن تجربته وجيله اليائس المهزوم المحطم، فيقول: «جيلي المريض بعدم تحققه وتملكه لمصيره فبقي بين مد وجزر، يضرب الأرض بعصاه فلا تثمر أي معجزة فيركن لليباب وأي خواء الذي يعتريه، أي خواء...».[٣]

ويصرخ السارد منادياً النادل: «الشرب من فضلك، هات ويسكي لأحرق مصارين جسدي، لأقطع ألياف قلبي لأمزق خيوط ذاكرتي».[٤]

فالخمر بالنسبة له مثل قرص المسكن الذي ينسى من خلاله آلامه وأوجاعه، والسارد هنا يرجع بالقارئ إلى بيت شهير لأبي نواس، هو:

دع عنك لومي فإن اللوم داء ــــ وداوني بالتي كانت هي الداء

بينما يقع سارد رواية «الورم» في حالة وسط بين الأمرين، إذ إنه يطلب الليمون ويشربه لتهدئة الأعصاب، فوضع متقلب كوضعهم يثير النرفزة والضيق، لا يستطيع المرء أن يتأقلم معه إلا بخمرة أو عصير الليمون.

يتبقى القول أنه ليس الشعب الجزائري الواقع عليه العنف، وحده المتأثر بأحداث العنف، بل إن العنف قد طال كل مكان، فالدمار قد حل في المنشآت والمباني، واختلت مقاييس الدولة العصرية العاملة، إذا كان العمل في مؤسسات الدولة يعده المتطرفون عملاً مع الطاغوت ويجب عليهم قتلهم. كذلك الإرهاب أثر في ممارسيه أنفسهم، فبعد مرور الوقت اتضح لأفراد الجماعات الإسلامية إنهم قد وقعوا في فخ لا مخرج منه، فترك العنف يعني أن يسلموا أنفسهم للسلطة، وسوف يعاقبون بسجن شبيه للسجن الذي هم فيه، بالإضافة إلى الإحساس بفقدان الأمل واللا جدوى المخيم على مشاعرهم وأفكارهم، وهذا يتضح في رواية «سادة المصير»، إذ يقول السارد:

---

٢) رواية «دم الغزال»، ص٤٤

٣) رواية «بخور السراب»، ص١١٠

٤) الرواية، ص٨٦

"لكن الأيام كانت تمضي والمعاناة تزيد، الثياب اتسخت وتمزقت، والأحاسيس تزداد يوما بعد يوم إيغالاً في البلادة، والجرحى ملقون في المغارة بلا أدنى رعاية حيث يقضون كل وقت في الصراخ والتوجع إلى أن يزورهم الموت أخيراً".[1]

يتضح فيما سبق أن الخوف والقلق، وانهيار الآمال والطموحات، والإحساس بالتلاشي والدونية، وتبدل منظومة القيم والأخلاق، وعدم الإحساس بالآخر، هي من بعض تجليات العنف التي سادت في العلاقات الاجتماعية والإنسانية في الجزائر، كما شاعت وملأت فضاء النصوص الروائية المدروسة، لتثبت الأثر المأساوي والمدمر للعنف.

والجدير بالذكر هنا أنه ليست الروايات الجزائرية وحدها التي تطرقت، لمثل هذه التجليات، نتيجة للعنف والقمع السلطوي والظروف المأساوية القهرية، فالمطلع على شريحة كبيرة من الأعمال الروائية، سيجد أنها تناولت قضايا الإنسان العربي، من حيث وجوده وكينونته، أفراحه وأحزانه، طموحاته وانكساراته، انتصاراته وهزائمه، وموت آماله وأحلامه. وكثير هي الأعمال النقدية التي تطرقت لهذه القضايا الإنسانية والوجودية، من مثل دراسة عامر الدبك «الحلم ومأزق الخلاص» التي قاربت مجموعة من النصوص الروائية العربية، فسبرت أغوارها، باحثة ومنقبة عن أحلام المواطن العربي، وفجائعه وسبب انكساراته، وربطت بصورة مباشرة بين الراهن السياسي وأثره على المجتمعات العربية، فعلى سبيل المثال عندما يقارب النص الروائي «رقصة العراة» لجمال الدين الخضور[2]، يتحدث عن مجموعة من التجليات لحياة أشخاص آلت حياتهم إلى مجموعة من الانهيارات والانكسارات بسبب طغيان الكره والحقد وانعدام منظومة القيم بين أفراد والمحكومين، وهي كما يلخصها عامر الدبك بالنقاط التالية[3]:

أ – فساد العلاقة بين الحاكم والمحكوم/ بين الآغا والمفجوعين.

ب – فساد الأخلاق وطغيان الاستهلاك والمادة.

ج – فساد رجال الدين متمثلا بالشيخ مصطفى في الفئات المفجوعة.

د – فقدان القيم الجميلة وطغيان القبيحة، بحيث يمكن للأب أن يقتل أباه والعكس صحيح.

هـ – تبدل الآراء والمواقف متبوعا بتصرفات تنافي كل قيم الإنسانية.

والملاحظ إنه على الرغم من اختلاف الظروف والملابسات، لكل نص روائي يعبر عن

---

١) رواية «سادة المصير»، ص١٠٩

٢) جمال الدين الخضور، رواية «رقصة العراة»، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٤م

٣) عامر الدبك، الحلم ومأزق الخلاص، وزارة الإعلام، سورية، ١٩٩٧م، ص٢٧ـ٢٨

متخيل حكائي مختلف، إلا أن تجليات العنف والظلم والاستبداد الواقعة على المجتمعات العربية واحدة.

ثالثاً: دلالة الألوان:

بعد العرض لبعض تجليات العنف في المحيط الذي تحدث به الوقائع، ويتحرك به الشخوص من منازل إلى مرافق عامة. يتبقى الآن العرض إلى ملمح بارز وطاغ على فضاء النص، ألا وهو دلالة الألوان المسيطرة على مجموع الأعمال الروائية، وكأنه كان هناك اتفاق بالأعراف الأدبية لدى الروائيين الجزائريين، حول هذه الثيمات التي شكلت ظاهرة أدبية في مجموع النصوص الروائية، إذ إن النصوص الجزائرية يغلب عليها مجموعة من الألوان ذات الأبعاد والدلالات التشاؤمية، من مثل اللون: الأسود والرمادي والأحمر.[٤]

وهذا الملمح الفني ليس حكراً على الروايات الجزائرية، بل إن مسألة الألوان تعد جمالية من جماليات الأدب، التي أضافت بعداً فنياً على القصيدة والرواية، وقرئت بقراءات متعددة، على حسب الأحوال والظروف المحيطة، إذ «تكاد تكمن جمالية كل شيء في لونه... ولكل لون دلالته التي تلقي على الأشياء بظلالها وتنفرد بمعناها».[٥]

ففي حالات الفرح والسرور من الطبيعي أن ترد الألوان التي تحمل البهجة من مثل الأخضر والأبيض، أما إذا كانت الوضعية تعرض لحالة حزن فإن الألوان التي ترد هي الألوان القاتمة.

وتكمن أهمية الألوان في كون اللون: «يعرف بأنه ظاهرة من النور أو الإدراك البصري يمكن المرء من التمييز بين الأشياء التي لولا هذا اللون لكانت متطابقة».[٦]

ومن هنا تتبين أهمية الألوان في حياة الناس، من خلال التمييز بين الأشياء، وتكسي الأشياء بحلتها، وتعطيها معنى خاص.

ويتحدث صدوق نور الدين في كتابه "عبدالله العروي وحداثة الرواية" عن أهمية اللون وتشكله في الفضاء الروائي، فيقول عن اعتماد اللون في الكتابة بأن:

"تحديد اللون، سواء تعلق الأمر بمكان، أو شخصية أو شيء من الأشياء المرغوب التحدث عنه.. مثل هذا التحديد، تتطلبه الكتابة الوصفية، إن لم نقل تفرضه.. فمن خلال الوصف

٤) الرواية، ص١٣٩
٥) علياء الأنصاري، «ذلك اللون الأسود»، midle east online.hotmail.com.
٦) مليح مراد/ علم النفس، «اللون والألوان»، www.hiramgazine-com

اللوني يتم رسم الملامح المراد تقريبها للمتلقي.. فاللون ينكتب، يتموضع في إطار، يصبح لوحة متميزة.. وباعتبار اللون بمثابة نور، فإن تأكيده إلغاء للتعتيم، للظلام الذي من شأنه الحلول دون تقريب الغاية والهدف". [١]

كما يجب التوضيح أن للألوان قيمة متفاوتة من ثقافة لأخرى، وكل لون يحمل أيقونة قد تختلف من حضارة لحضارة أو على حسب الديانات. فعلى سبيل المثال الديانة الإسلامية تحبذ اللون الأخضر واللون الأبيض، فالمساجد دوما تشتمل على اللون الأخضر، بينما اللون الأبيض يبرز أثناء أداء شعائر الحج. ومن ناحية أخرى يظهر رجال الكنيسة الشرقيين الكاثوليك بالزي الأسود، باعتباره لون الوقار، لكن رجال الكنيسة الأرثوذكس يرتدون الزي الأبيض أو الرمادي من باب المخالفة لرجال الكنيسة الكاثوليك.

وعند الالتفات إلى دلالة الألوان في عالم السياسة، ستكون كذلك لها دلالات ورموز متغايرة حسب المذاهب المختلفة، كما يوضح أورخان كول أوغلو: «أن أتباع المذاهب والسياسات المختلفة يختارون ألواناً مختلفة؛ ففي البلقان مثلاً يعتبر اللونان الأبيض والأزرق ألواناً يونانية حيث يحوي العلم اليوناني اللونين الأبيض والأزرق. أما اللونان الأحمر والأسود فغالباً مايرتبطان بالصراع السياسي والاجتماعي؛ فقد ظل الأحمر لعدة سنوات رمزاً للعنف والقتل والظلم والإرهاب ومعاداة الديمقراطية». [٢]

وحقا فإن الأحمر ارتبط هنا بالقتل والعنف والإرهاب، والنصوص الروائية تفيض وصفاً لهذا اللون وسطوته في الحياة الجزائرية، فلا يرى الأشخاص سوى لون الدماء، ولايرون إلا اللون الرمادي الذي يحسس المتلقي بضبابية الرؤية واختفاق الحقيقة، فيكون الناس ملتبسين بطبيعة الأمور، ولا يصلون إلى يقين في أمرهم.

والألوان الطاغية على النصوص الروائية تتوزع على أربع ألوان هي: الأحمر والأسود والأبيض والرمادي، وهذه الألوان قد ترد في سياق آخر وقد تحمل طابعاً آخراً وإيحاء يوحي بالفرح والبهجة والسعادة، لكنها هنا وردت في وضعية باعثة للموت فلا يرى القارئ إلا أماكن متشحة بالسواد وتنضح بلون الدماء، ولقد كان الروائيون موفقين في تكثيف دلالة الحزن والموت من خلال هذه الألون، فجاءت الألوان ممسوخة لا تحمل معنى للحياة.

---

١) صدوق نور الدين، «عبدالله العروي وحداثة الرواية»، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص٩٤

٢) مليح مراد، «الألوان والإنسان»، السابق

والنصوص الروائية الجزائرية يطغى عليها في مجملها اللون الرمادي بصورة كبيرة، ولافتة للنظر، بحيث تبعث على الرغبة في بحث مدلولها ومغزاها.

واللون الرمادي هو:

"مزيج أو خليط من اللونين الأسود والأبيض أو هو المنطقة الوسطى مابين اللونين، فهو في السياسة أقرب إلى الاعتدال أي بين اليمين واليسار أو بين التطرف اليميني واليساري، أو هو بين الخير والشر".[٣]

وهكذا تتضح دلالة اللون الرمادي بأنه اللون الذي يحمل معنيين، ويكون بين منطقتين، فالجزائريون عاشوا حياتهم بين التطرف والتسامح، بين خناجر الإرهابيين وتواطؤ السلطة، بين الشك واليقين، ولا يعرف من ضد من؟

ومن أحدى القصائد الطريفة التي تؤكد هذا المعنى قصيدة لشاعر غير معروف، ولكن معانيها معبرة وذات دلالة موحية حول هذا اللون، وقد قيلت في اللون الرمادي أصلاً:

الرمادي..
اتسعت مساحته في حياتي ولم يعد له نهاية حتى فيما بعد امتداد البصر!!
مللت الوقوف في منطقته وأنا لا أملك حراكا ولا
.. حتى أستطيع أن أرى غيره أو مابعده
أريد أي شيء يحركني لأي اتجاه آخر غير رمادي
لم يعد الأمل عندي أن يحدث ماكان منتظرا حدوثه
لم يعد الأمل يعني «بصيص الضوء»
ولم يعد «بصيص الضوء» يعني بأنني سأتحرك إلى الأبيض
بل أتسع الأمل ليشمل اللونين الأبيض والأسود...!!

ومن هنا يتضح أن اللون الرمادي يحمل عند الشاعر دلالة مأساوية، وتدل على إنه يعيش حالة «البين بين»، بين الأبيض والأسود، بين الفرح والحزن، بين الأمل والتشاؤم.

وهذا هو حال شخوص الروايات الجزائرية وأتى اللون الرمادي ليعبر عن هذه الحالة المختلجة والملتبسة بين حالتين لا يستطيع المرء الوصول إلى إحداهما.

وهذا يتضح فيما يلي إذ ترسم رواية «الورم» صورة قاتمة من الألوان، حيث أشعة الشمس بسيطة وتظهر باهتة، يقابلها في المساء إنارة شاحبة مثل: «ينتهي النور الشاحب عند بداية

٣) سيف الدين عبدالجبار، «اللون الرمادي»، جريدة (الزمان)، العدد ٢٢٤١، تاريخ: ٢٠٠٥/١٠/٢٢م

انتظام أشجار الدلب، ليفسح المجال للظلام الذي انتصب عند الأفق القريب، شبيها بكهف سحيق، مخيفا ومكسراً كل رغبة في اختراقه».[1]

فالشمس أشعتها باهتة والإنارة بسيطة، فيتعادل الحال صباحاً مساءً، وليلاً ونهاراً، بجو محيط باعث على الحزن والكآبة. أما أثاث المنازل فلن يكون أفضل حالاً من المحيط الخارجي، إذ يجوب القارئ الرواية ويطالع: «كان بقية الأثاث من الحديد، بذلك اللون الرمادي والقاتم الذي يزيد الغرفة عتمة ووقاراً، غزا الصدأ أماكن كثيرة، خاصة في الزوايا».[2]

فيلاحظ أن اللون الرمادي تكثف ووصل إلى حد البلى والصدأ، فكان اللون الرمادي مسيطراً بدءاً من الأثاث حتى الصدأ، بل أن الأشخاص حينما يرغبون في ارتداء الملابس والأزياء، فإنهم يرتدون مالونه رمادياً:

«استقر صمت ثقيل بين الأخوين. ارتدى كريم قندورة عريضة، رمادية اللون وتمدد على السرير».[3]

كذلك في رواية "متاهات ليل الفتنة" فإن اللون الرمادي يحتل جزءاً كبيراً منها، بل إن ساردها يبدع في وصف مدى غلبة هذا اللون على الحياة الجزائرية، ليصل بالقارئ إلى حالة من الاستياء والنفور، فالأفق رمادي والفضاء يغص بالرماد، وفيما يلي قصيدة تعبر عن حالة الحرب التي تعيشها الجزائر، توضح الوضعية القلقة التي تعيشها الجزائر:

"الحرب اندلعت في فجر السابع عشر.
من كانون الثاني.
الأفق رمادي.
وهواء عذب من صحراء العرب يهب على حقل الألغام.
جنود، صيادو أحراش.
قطط تنشب أظفارا في اللحم النيء.
جمارات سكائر تومض مثل عيون السعلاة
عراة يرعون قطيع الغفلة وسحالي الليل الواطئ".[4]

وهذه قصيدة لشاعر عراقي وردت في الرواية من باب التماهي بين الحالتين في العراق

---

1) رواية «الورم»، ص١١٨
2) الرواية ، ص١٠٦
3) الرواية ، ص١٤٧
4) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٣٥

والجزائر، وإن اختلفت الملابسات، وقد ورد هنا من باب التناص الأدبي، الذي يكون من إحدى مهامه أو وظائفه كشفه عن وحدة التجارب الإنسانية وأنها قد ترد في أكثر من مجال من مجالات الحياة.

وحتى النساء قد غلب اللون الأسود عليهن، والرمادي، فشهناز: «تحمل المحفظة بيدها اليسرى، نظارات سوداء على عينيها، ومعطف طويل رمادي اللون».[٥] والنظارة السوداء قد تكون ارتدتها لسبب طبيعي وهو للنظر من حرارة الشمس، بينما قد كان ارتداؤها دلالة على أن شهيناز لا تريد أن ترى الأشياء على حقيقتها، لئلا يصدمها الواقع بمأساويته، فيأتي المعطف الرمادي هنا متناسباً وطبيعة الموقف النفسي الذي تعيشه الشخصية.

بينما تطالع القارئ رواية «بخور السراب» بصورة لا تقل عن الصور السابقة مأساوية، إذ: «تبدو الجزائر كقطعة مسلوخة من لحمها، شواء رمادي، لا يظهر على سطحها إلا حرائق الوجع، وألسنة الرماد المتصاعدة، روائح الدخان التي تزكم الأنفاس، أصوات تتأوه بوجع وفجور، أنوار مدينة تنطفئ، تحترق هي الأخرى في عرس الدم الراعف».[٦]

في هذه الصورة المأساوية تظهر الجزائر كأرض تحترق، ولا يرى المطلع سوى الرماد، وروائح الأجساد المحترقة، ولا يسمع إلا أصوات الألم والأنين. ويطغى على هذه الصورة إلا اللون الرمادي الناتج عن الحرائق، وهذه إحدى دلالات استخدام هذا اللون.

وبعد التطرق للون الرمادي، يأتي لون من الألوان التي تدل على أحد تجليات العنف، وهو اللون الأصفر، فيتجلى اللون الأصفر في قول السارد: «وجدت وجوه سكان حينا صفراء. الدم جامد في عيونهم. الكلام يابس في حلوقهم. الصخر والتراب والطين في أفواههم».[٧]

فوجوه السكان صفراء من الشحوب والتعب والإرهاق وشدة الخوف، وعندما تمتلئ أفواههم بالصخر والطين فإنما هذا يدل على مدى الذل والإهانة التي يعيشها الجزائري.

غير هذين اللونين يبرز اللون الأسود، مشكلا إحدى مكونات فضاء النص الجزائري، ليحمل أبشع معاني الحزن والكآبة والموت والدمار، فلا فرحة ولا بهجة، ولا بياض يشير إلى مساحة من الأمل، وينبغي التأكيد على شيء مهم، ألا وهو أن دلالة أي لون من الألوان تعتمد في المقام الأول والأخير على ثقافة شعب من الشعوب، وعلى الظروف والسياق الذي تعيشها أمة من الأمم، فاللون الأسود الذي يمقته العرب ويتطيرون منه، هو لون الفرح في الصين،

---

٥) الرواية، ص٢٢٤
٦) رواية «بخور السراب»، ص١٢٥
٧) الرواية، ص٢٣

كما كان يتخذه الخلفاء العباسيين لونا لزيهم لدلالة على العظمة والسلطان، لكن اتفقت معظم الشعوب على أن يأتي للدلالة على الحزن والموت وقد اتخذ لباساً عند التعزية.

من مثل ماتذكر ساردة «فوضى الحواس»، عندما قابلها الصحفي، سائلة إياه عن سبب ارتدائه للون الأسود:

«وأذكر أنني سألت اللون الأسود، في أول لقاء لنا:

- قبلك لم أر رجلاً يلبس الأسود في هذه المدينة. حتى لو كان ذلك حداداً.

فأجاب:

- وأي لون توقعت أن أرتدي؟

....

- صديقك أيضاً يبدو غريباً عن هذه المدينة..

رد ضاحكاً:

- لماذا..؟ ألأنه يرتدي الأبيض باستفزازية الفرح.. في مدينة تلبس التقوى بياضاً؟

ثم واصل ساخراً:

- صديقي.. فرحه إشاعة. إنه باذخ الحزن لا أكثر، والأبيض عنده، لون مطابق للأسود تماماً". [١]

يتضح من السابق إن اللون الأسود ارتداه الصحفي ليعبر عن حزنه الشديد لفقد الأصدقاء والأحباب، الذين حصدتهم خناجر الإرهابيين، بينما تأتي المفارقة أن يكون صديقه يرتدي اللون الأبيض ليعبر كذلك هو عن حزنه بطريقة مغايرة، وليتماهى اللونان ليثبتا حالة واحدة من الحزن والفجيعة.

وفي رواية أخرى، رواية «دم الغزال»، يبرز اللون الأزرق، كلون سائد في الرواية، يعبر عن زي الساسة، ورجالات الدولة، والسارد مرزاق بقطاش، هو كذلك أحد السياسيين الذين يرتدون هذا اللون، على الرغم من انتقاده للقادة السياسيين، فهو يشاركهم نفس اللون، فهو يصف الساسة الذين يرتدون هذا اللون، وهم يشيعون الرئيس السابق محمد بو ضياف: «القامات الزرقاء الرقطاء منتصبة في عدد من هذا المربع الوهمي». [٢]

ويفسر السارد سبب وجود هذا اللون في الأجواء، والأزياء، بقوله إنها زرقة مقصودة، الهدف منها بث الرعب في نفوس المواطنين. [٣]

١) رواية «فوضى الحواس»، ص٣٤٧ - ص٣٤٨
٢) رواية «دم الغزال»، ص١٠
٣) السابق، ص١٢

قد يكون السبب في استخدام هذا اللون هو كما ذكره السارد، وقد يكون السبب في ذلك كره العرب للون الأزرق في الماضي، لأن الروم أعداء العرب في الماضي عيونهم زرقاء، لدرجة إنهم عندما يريدون وصف الشخص شديد العداوة يسمونه «العدو الأزرق»، كما كان يمثل اللون الأزرق مصدراً للشؤم والنفور، فيستخدمونه لطرد الشر والوقاية من الحسد، لذلك يستخدم السارد هذا اللون ليعبر عن تشاؤمه وقنوطه من الحياة، وليرسم الساسة بهذه الصورة، كونهم أشخاص شديدي العداوة، لايحملون في طياتهم سوى الكره والحقد للشعب الجزائري. وهذا التوظيف إن دل على شيء فهو يدل على مدى اتصال الروائي بالتراث العربي من ناحية، وعدم اعتباطية استخدام الأشياء وتشكلاتها في العمل الأدبي من ناحية أخرى.

وبذلك تكون الألوان عنصراً من العناصر المشكلة للنصوص الروائية، بفضاء نصي مرسوم باتقان شديد، من أجل الوصول إلى رسم صورة للعنف بهدف إدانته ونبذه بكامل الطرق والأساليب. ويجدر القول بأن هذه التقنية متأتية من المدرسة التعبيرية في الأدب، وانعكاساتها، التي تعد الوجود كله امتداد لروح المبدع ونفسيته، فهو في مرجعيتها: «يعتبر مركز الكون والكون نابع منه، وهنا تعتبر الانعكاسات الأدبية والفنية ليست موضوعية وتسجيلية بحتة للواقع، بل ذاتية...، ومن ثم إذا كان الأديب أو الفنان حزيناً أو بائساً فالوجود كله قاتم الألوان في انسيابات اليراع وتشكلات الأنا عليه في اسقاطات وانكسارات الزمان والمكان على الصفحات».(٤)

رابعاً: عنف اللغة:

عند البحث في لغة النصوص الروائية موضع الدراسة، فيلاحظ أن العنف يغلب عليها، كلمات تحمل معاني القتل والألم والمعاناة والصراخ والهلع والعويل من شأنها أن توصل إلى المتلقي الإحساس بالبشاعة والنفور مما يحدث من عنف، ومن الطبيعي أن تتناسب مفردات اللغة المستخدمة مع طبيعة الموضوع والأحداث؛ فليس من المعقول أن تتطرق الرواية لأحداث قتل وإرهاب وتأتي لغة النص لغة رومانسية وحالمة.

وهذا مايقره باختين في كتابه «الخطاب الروائي» إذ يتحدث عن تشكل لغات عديدة في النص الروائي، على حسب الظروف والسياق التي ترد به الأحداث، ووفقاً لتنوع المستويات الثقافية والفكرية لشخوص الرواية، فيقول:

---

٤) سعاد جبر، «ماهية الحياة في الرؤية السيكولوجية للأدب، info@balagh.com

«على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز، والغارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً، يعيش وسط عدة أنساق لسانية: كان يصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة) وكان يغني في لغة أخرى، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة، وعندما يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي موجه لسلطات المقاطعة القروية، كان يجرب لغة أخرى رابعة (رسمية، سليمة، منبعثة من «ركام الورق القديم»)».[1]

وهذا يحدث للغة الشخص الواحد في سياقات مختلفة، فكيف يكون الوضع عندما يكون هناك تنوع عديد في الشخصيات، وتبايناً في مستوياتها الفكرية والأيديولوجية، فعلى سبيل المثال ستختلف لغة المهندس عن لغة الطبيب، وتتباين وعن لغة المعلم والمتعلم عن الجاهل وعن لغة رجال الدين، وهذه الخاصية اتضحت بصورة بارزة لدى رجال الدين والإرهابيين في الروايات الجزائرية، فيلاحظ أن لغة الإرهابيين المستخدمة في النصوص الروائية هي دينية بحتة، وتشي بتوجهاتهم وانتماءاتهم الفكرية والأيديولوجية، بدءاً من نظرتهم إلى الآخرين حتى تطبيق حد الكفر عليها، وليس حكراً على رواية من الروايات، بل أنه ملمح طاغ على جميع هذه الروايات، إلا إنه بارز بصورة كبيرة في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» بحكم إن الرواية أصلا تتبنى وجهة نظر إرهابي رجل الدين الولي الطاهر، فيلاحظ عليها أنها مليئة بالمصطلحات الدينية، وقد اتخذت من الصوفية الكثير من المصطلحات، التي تطلبت من قارئها معرفة ودراية بالصوفية ومصطلحاتها، كي يتسنى له فهم مرمى الرواية وتحليلها تحليلا صائبا.

فعند التأمل لحديث الولي الطاهر يجد لغته لغة دينية بحتة، فيقول طالباً ومتوسلاً إلى الله:

«اللهم حمدك. مادمت في ملكك.

اللهم ياخافي الألطاف نجنا مما نخاف، كما نجيت فتى الفتيان إبراهيم الخليل من النار التي هي خليفتك في أرضك.

لقد وهبتني لنصرة دينك، ووهبتني كراماتك، فلا تنسيني ما أقرأتنيه، ولا تجعل الوباء يصل لا إلى قلبي ولا إلي مخي.

يا إلهي لقد اختفت صوامع بيوت أذنت أن ترفع ويذكر فيها اسمك. فالحكمة حكمتك، ونحن عبادك نفعل ما تأمرنا به».[2]

---

١) انظر: باختين، «الخطاب الروائي»، نقلا عن: صدوق نور الدين، السابق، ص٦٧١٢

٢) رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، ص٥٧

فالدعاء والتطرق لحادثة الخليل ابراهيم عليه السلام مع النار، يجعل من لغة النص لغة دينية، بالإضافة إلى مصطلحات الصوفية التي انتشرت في الرواية، من مثل: الولي، المريد، المقام، الحالة، السبهللة. وهذه مصطلحات جميعاً ورد ذكرها في المبحث الخاص في منطق المتطرف أو صورة المتطرف.

والمستويات اللغوية التي تستخدم في رواية ما متعددة ومتنوعة، فعلى سبيل المثال تكون ثمة لغة من مثل: اللغة الجغرافية: التي تتحدث عن أوصاف للبيئة والمكان ولمواضع جغرافية وحالة الطقس. واللغة التاريخية: التي قد تسرد حياة الشخصيات والتطرق للمحطات الأساسية منذ الطفولة إلى سن الرجولة، من مثل ما فعل سارد رواية «سادة المصير» حكاية عمار بن المسعود منذ النشأة وصولاً إلى سن الرجولة وتبلور أفكاره ومعتقداته وتوجهاته الأيديولوجية. أو قد تكون بالتطرق عن الظروف التاريخية للدين الإسلامي مثلاً، أو لتاريخ بلد من البلاد مثلما ماقد ذكر في روايتي «فوضى الحواس» و «دم الغزال» لحادثة قتل محمد بو ضياف. واللغة الدينية كما سبق وذكر حول لغة رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، وجميع الروايات المدروسة تأخذ اللغة الدينية جزءاً كبيراً منها، باعتبار الموضوع الأساسي لها هو النزاع بين الدولة وجميع مؤسساتها والإرهابيين الجماعات الإسلامية المسلحة. وغير ذلك من لغة حقوقية، وطبية، وعلمية، وأدبية، إلخ..

وهذا مايؤكده باختين، في تنوع اللغات والمستويات في الروايات: «إن الرواية هذا التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً.. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس، والسلطات، والنوادي، والموضات العابرة، وإلى لغات للإيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه ونبراته)».[٣]

و قد تحددت مستويات عديدة للغة في كل رواية من الروايات، لتشكل فضاء النص اللغوي، وهي[٤]:

١- **<u>المستوى الأول:</u>** ينقسم إلى قسمين:

١- لغة سردية حكائية صافية، وهي تكون لغة السارد التي تسرد النص كاملاً.

٢- لغة تقترب من لغة الحكاية، وغالباً ما ترتبط بإحدى شخصيات النص.

٣) انظر: صدوق نور الدين، السابق، ص٧١
٤) السابق، ص٧٢ـ ٨٢

٢- **المستوى الثاني:** لغة المحكي الشفوي أي اللغة واللهجة المتجلية من قبل الفئات الشعبية.

٣- **المستوى الثالث:** وهي اللغة الواصفة غير الشعرية، وتتعلق بوصف المكان والزمان، والحالة النفسية، والملامح والمميزات الشخصية.

٤- **المستوى الرابع:** اللغة الشعرية، وهي لغة ليست وقفاً على الشعر والقصائد، بل إن النصوص الروائية كذلك تشتمل على نصوص روائية شاعرية ولغة فيها حلاوة وعذوبة وتشبيهات وأخيلة، تتناسب والحالات المختلفة.

٥- **المستوى الخامس:** لغة الرسائل واليوميات، وهي متوافرة في العديد من النصوص الروائية المدروسة هنا، من مثل ماورد من مراسلات بين حسيسن سارد رواية «حارسة الظلال»، وضيفه الأسباني دون كيشوت، وكذلك اليوميات التي كتبها دون كيشوت وهو في المعتقل. وكذلك الرسائل التي اعتمدها سارد رواية «بخور السراب» في توضيح بعض الأحداث.

٦- **المستوى السادس:** لغة فكرية وفنية: وهي تهتم بالجانب النظري والفكري، التي تناقش قضية فكرية ورمزية، من مثل ماورد في الروايات المدروسة من نقاش حول دور المثقف البناء في تغيير الأوضاع، وهزيمته أمام دناءة الساسة والسلطويين، وغيرها من القضايا المتعددة التي تشغل فكر المواطن العربي.

٧- **المستوى السابع:** وهي اللغات التي تنحو منحى العلمية، والتي تختص بمستوى اجتماعي أو مجال علمي معين، وقد ذكرت في الصفحات الماضية، من لغة دينية، وجغرافية، وتاريخية، الخ..

وعند البحث في تجلي هذه المستويات اللغوية المتعددة في النصوص الروائية، فهي متمثلة في جل الروايات المدروسة هنا، ولكن ليس ثمة من مجال لذكرها أو تمثيلها.

إذ إن موضع الاهتمام هنا بمايسمى بـ«عنف اللغة»، وهو أحد تجليات العنف في الروايات المدروسة، هذه النصوص التي اشتملت على لغة تميل إلى العنف والفضاضة وتفزع من يقرأها، نتيجة لماهي محملة به من أحداث عنيفة ومدمرة، فمن غير المعقول أن الرواية تحتوي على أحداث دامية وتأتي اللغة حالمة ورومانسية، ومفعمة بالتشبيهات والأخيلة الجميلة والناضرة، بل على الروائي أن يختار من الألفاظ ومن الأنسجة اللغوية مايسهم في ترويع وإفزاع وتنفير القارئ من جميع أحداث العنف، وهذه هي وظيفة الفن كما تحدث عنها أرسطو.

وعند الحديث عن عنف اللغة، لعله من المفيد التطرق لكتاب «عنف اللغة» لمؤلفه جان جاك لوسركل، إذ يؤكد المؤلف في هذه المقاربة: «الطبيعة المادية للغة ولتأثيرها المادي الملموس في حياة الناس؛ ويضرب على ذلك مثالاً من السحر الأسود الشرير الذي يتوسل الكلمات لإلحاق الأذى المادي بالأشخاص وبممتلكاتهم. فالكلمة هي التي تقوم بالفعل المادي هنا».(١)

كما يتطرق كذلك لقضية العنف الاجتماعي للغة والصراعات بين اللهجات الصغرى والفصحى السائدة، ويضرب مثلاً في دراسة مطولة لرواية «تيس ديربرفيل» لطوماس هاردي، إذ يحدد لوسركل العقدة الأساسية التي واجهتها تيس، فتاة الريف الفقيرة هو الصراع اللغوي بين لهجة الريف بيئتها واللهجة الإنكليزية السائدة في العصر الفيكتوري.(٢)

وفي مقالة لبلال عبدالهادي تحت عنوان «العنف المتبادل بين البشر ولغاتهم» في جريدة الشرق الأوسط، تتحدث عن أهم مايتطرق له هذا الكتاب الذي يتحدث عن ماهو مسكوت عنه في اللغة، وماهو مقموع، فيشير مؤلف الكتاب - على حسب قول كاتب المقالة - إلى ملاحظة هامة تنطبق على جميع الأنظمة اللغوية، بأن الإنسان فظ وخشن مع لغته، وبأنه: «يمارس القمع مع لغته، يقمع مفردات وتعابير وتراكيب باعتبارها إما من مظاهر الفساد وإما من الكلام الذي لايجوز قوله والتلفظ به، فيفرض عليه صنوفاً من القيود المعيارية الصارمة، إلا أن هذا الكلام يتمرد على أغلاله وقيوده، وينتفض في شكل طرفة ساخرة من الأنظمة اللغوية، وهو في نفس الوقت يعبر عن التطور الحقيقي للغة، ومواكبتها للعصر الذي تعبر عنه.(٣)

والكتاب قد أفرد مبحثاً خاصاً بمايسمى بـ«عنف اللغة»، المختص بالأثر الذي تتركه بعض الألفاظ التي تتسم بالعنف والفظاظة على نفس المتلقي، وهذا يسميه مؤلف الكتاب بأنه الألم الناتج عن العنف اللغوي، وأن كل لفظة ذات أثر قوي وعنيف على السامع، سوف يترك في نفسه غضبا وألماً وحزناً، قد تكون له تأثيرات جسيمة من ناحية جسدية باعتبار ارتباط الروح بالجسد، وأن كل مايمس النفس هو بالتأكيد سيؤثر على الجسد، فيحدث الألم الجسدي من اللغة، إذ يقول مؤلف الكتاب: «ونلحظ أن اللغة هي مصدر الألم، ليس بشكل مباشر،

١) جان جاك لوسركل، «عنف اللغة»، ترجمة: د. محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ص٢٣

٢) السابق، ص٤٢١ - ٤٢٢

٣) بلال عبدالهادي، «العنف المتبادل بين البشر ولغاتهم»، جريدة الشرق الأوسط، الأربعاء، ٧ سبتمبر ٢٠٠٥، العدد ٩٧٨٠

كما يحصل عندما تصرخ الأصوات داخل رأس برسيفال[1]*، وعندما تصرخ رأس شربير Schreber وإنما من خلال العنف الذي توقعه تلك الأصوات، العنف اللغوي للفهم الحرفي، الذي يهدد بالتحول إلى عنف حرفي من قبل اللغة. إن عنف المشاعر والغضب ومشاعر الذنب، حالما نفسرها بالمعنى الحرفي للغة، تصبح عنفاً مؤلماً ذا طبيعة جسدية».[2]

وهكذا يتشكل العنف لأحداث لاتمنعها لا ماديتها، من أن تحدث أضراراً مادية.[3] وحقاً أن عنف اللغة، يؤثر تأثيراً سلبياً في ذهن المتلقي، وكم يتأثر المرء من كلمة ذات وقع سيء، وتبقى في ذاكرته أياما عديدة، وقد يكون أكثر من ذلك بكثير.

وعند الولوج في النصوص الروائية، سيتضح أن العنف اللغوي متجلياً بالمتون الروائية بصورة كبيرة، وهذا أمر طبيعي؛ لأن الحدث الرئيس الذي تتحدث عنه الروايات هو العنف والإرهاب والتطرف، فتتسم لغة النصوص الروائية بالعنف بسبب أمرين، الأول: لأن العنف حدث أساسي ورئيس فيها. والثاني: لأن الروائيين عمدوا إلى شغل المتون الحكائية بلغة العنف، بهذه الصورة المنفرة، بوصفها أحد تقنيات السرد التي تساعد في إيصال أيديولوجيا المبدع من عبر اللغة، فهو لا يقول مباشرة بأنه رافض للعنف، ولكنه يتفنن في الأساليب المتعددة، من أجل أن يجعل القارئ رافضا كذلك للعنف.

من ضمن هذه النصوص، يذكر على سبيل المثال، رواية «مرايا متشظية»، التي استرسل كاتبها في وصف كل أنماط العنف المتبعة، ومن ضمنها العنف اللغوي، فيقول السارد واصفاً العنف الواقع على النساء والأطفال: «ولكن الأخبار اتفقت، في كل الأحوال، على أن الذين كانوا يحترفون اغتيال الأطفال الرضع وأمهاتهم وأخواتهم كانوا يفضلون استخدام الفؤوس الحافية الصدئة؛ وذلك طلبا للأجر، والتماساً للثواب. فكلما كان القتل متسما بالوحشية والهمجية ازداد ثوابهم عندالله تعالى».[4] فأي مفارقة هذه التي يكون فيها القتل الوحشي يزيد الأجر والثواب عند الله، وكأن الإنسان أصبح قرباناً وأضحية يتقرب بها الإنسان إلى خالقه.

كما يقول السارد في موضع آخر: «وإنك كنت. وإنك لكائن. وإنك ستكون. وإنك في الحقيقة

---

١)* بريسفال: هو أحد الفصاميين في القرن التاسع عشر، كان يعاني من حالة من الهذيان بسبب تجربة عاشها مع أحد المجموعات المتطرفة، دخل بعدها في مصحة نفسية لمدة ثلاث سنوات، شفي بعدها، وكتب حكايته عن مرضه العقلي ونشرها، من أجل الدفاع عن حقوق المرضى الذهانيين ويدعو إلى تغيير سبل التعامل معهم. وقد كانت قصته مدارا للبحث في العنف اللغوي لدى جان جاك لوسركل. (السابق)

٢) جان جاك لوسركل، مرجع سابق، ص٤٠٣

٣) السابق، ص٤٠٠

٤) رواية «مرايا متشظية»، ص١٣٥

لم تكن ولن تكون. ولكنك مع ذلك كنت. وربما لم تكن وكنت. ولعلك أن لا تكون وما كنت. ولكنك ربما ستكون ولكنك لم تكن».[٥]

يبرز في هذا النص قلب في الألفاظ، وعبارات معكوسة، مما ينم عن ضياع وتلاشي السارد، وعدم وصوله إلى يقين معين. وهذا القلب في الألفاظ مشابه لما ذكره جان جاك لوسركل في كتابه «عنف اللغة»، إذ يستشهد ببعض ماقاله برسيفال في قصته:

«أوان تجربة أوان التجربة،
وتجربة أوان تجربة الأوان،
وتجربة أوان أوان التجربة.
كنت أفعل لو كنت أستطيع، وكنت أستطيع لو كان لي، ...».[٦]

ويعلق المؤلف على هذ المقطع بأنها وإن كانت معسولة الألفاظ، فإنها تحتوي على عنف للغة مخبوء تحتها، وهي وإن كانت تشبه أهازيج الأطفال، فإنها كانت وسيلة لإيقاع الألم الحاد.[٧]

وفي نص آخر هو رواية «الورم»، تتجلى كثير من الأوصاف التي تتسم بالفضاضة والعنف، فكم هو شديد الأثر النص الذي يصف به السارد عدم تأثره لوجود أمه بالقرب منه وإنه ينبذها وينبذ كل شيء ماعدا انتماءه للجماعة الإسلامية، وكم هو كذلك مؤثر مشهد قتل أحد الآباء، لأنه لم يخبر عن مكان ولده: «اندفعت نحو الأب. مسكته من قميصه. ألصقته مع الجدار وهددته بفوهة محشوشتي صائحاً (ستخبرنا عن مخبأ ابنك أو أفجر لك مخك..). نظر إلي مشدوها، فاتحاً عينيه من الهلع والدهشة. امتلأت أذني بالصياح والبكاء...». وليلاحظ القارئ عنف الكلمات وصداها على السمع: (ألصقته في الجدار، أفجر لك مخك، امتلأت أذني بالصياح والبكاء)، هذه الكلمات من شأنها أن تحدث الهلع والفزع في نفس الرائي والسامع، ولكنها لا تؤثر في نفوس الإرهابيين، بل هي تزيدهم قوة وبأساً وتمادياً في وحشيتهم.

أما النص الذي بني أساساً على عنف اللغة، فهو نص رواية «متاهات ليل الفتنة»، بين كل مشهد سردي وآخر، يجد القارئ السارد يستفزه بألفاظ: الصراخ والفزع والعويل. ومن أول كلمات المتن الحكائي يبرز العنف، فيقول السارد: «الواحدة صباحاً نزلوا كالعقبان الخرافية واكتسحوا المكان.. احتلوا مسقط رأس حميدو وأخذوه على غرة. ضربوا الأبواب بقوة. دارت

٥) الرواية، ص١٢٨
٦) جان جاك لوسركل، السابق، ص٤٠٦
٧) رواية «الورم»، ص٢٩٠

العيون في محاجرها وخفقت القلوب واحترقت الأعصاب. أخرجوا السكان من جحورهم وأفرغوا البنزين وراحت ألسنة اللهيب المستعرة تلتهم الأبواب والأسرة والفرش والقصدير.

صراخ وفزع وعويل يشقون صدر الظلام، سماء حمراء وأفق عامر بالرعب. أرجل تركض في كل الاتجاهات.. توسلات، بكاء وعواء، الموت في كامل عرائه وسفوره يطرق الأبواب..».[1]

يتضح أن المشهد السابق فيه من العنف المادي واللغوي مايملأ النفس خوفاً وفزعاً ورعباً من هذا الوحش الفارش ظلاله على كل الأرجاء.

ولا يبالغ المرء عندما يقول أن القارئ حيثما تصفح بالرواية، ستفاجئه مفردات العنف أينما قرأ، اللغة في هذا النص مفزعة ومرعبة بأقصى حد، فيقول احميدة عن أحد كوابيسه المعاشة:

«أنت لا تعرفين الناس الذين رأيتهم يا الكسندرا..
أجل رأيتهم يقفزون كما الأشباح الضائعة. الزمن متوقف مقلوب على رأسه مثل حشرة كريهة مغلوبة على أمرها، عيون محشوة بالفراغ الثقيل، جسده تندلق من مسامه روائح خانقة، أنفاسه تتزاحم في شكل حبات كروية تملأ القلوب التائهة بحيرة وكآبة لا لون ولا طعم لهما، ملامحه تثير في الذاكرة صدى لفحة الضياع وهوس التيه والضلال إلى مالا نهاية».[2]

كيف وصف السارد الزمن؟ وبم شبهه؟ وكيف يقول العيون محشوة، فيتخيل السارد بأنها محشوة بشيء مادي ملموس، وإذا به تخيب توقعاته عندما يقول: محشوة بالفراغ الثقيل.. لغة السارد لغة مليئة بالمفاجآت، كما هي محملة بشحنات كبيرة من العنف، التي من شأنها ترهب كل من يقرأها.

وكل هذا الاتقان في انتقاء المفردات، والانحرافات الأسلوبية، لأن الروائي الجزائري احميدة عياشي، كمثقف أصيل وملتزم، يعرف الأثر الذي تتركه الكلمات، فيقول على غلاف الرواية الخلفي:

«كلمات...
يقتلون من أجل كلمات.
هؤلاء الذين زج بهم في السجون كان وراء أقدارهم كلمات. الدم كانت خلفه كلمات.

١) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٩
٢) الرواية، ص٢٦٦

الجرح تخيطه كلمات. الفتنة توقظها كلمات. في البدء كانت كلمات».[٣]

إذن هذا العمل الروائي كان نتيجة إيمان المؤلف العميق بأثر الكلمة في حياة الإنسان، تغير الحياة وتبني الأجيال، ولأنها تغير وتؤثر كل هذا التأثير، فإن أعداء الكلمة الجريئة كثر، وحراس الكلمات، الذين يغتالون الكلمات أكثر وأكثر.

اتضح مما سبق أن أي حدث روائي، لا بد أن ترتبط اللغة ارتباطاً وثيقاً به، وطبيعة اللغة تتحدث بطبيعة الحدث نفسه، فلغة الفرح تختلف عن لغة الحزن، تختلف عن لغة العاطفة والحب. وبالتالي اللغة التي تتحدث عن الإرهاب والعنف والقتل، لا بد أن تقع ضمن مايسمى ب»عنف اللغة».

❋ عنف الذاكرة والاستدعاء:-

من بين الأشياء التي تلفت النظر في مجموع النصوص السردية هو عنف الذاكرة والاستدعاء. فما المقصود بعنف الذاكرة؟ وماهو الاستدعاء؟ عنف الذاكرة ناتج عما تحويه الذاكرة من أحداث عنيفة، وذكريات مؤرقة، مما يستدعي تعباً شديداً عند تذكرها، ولكن في الوقت نفسه فإن هذا العنف، الذي يمس الذاكرة له إيجابية، هي تشكل هذه النصوص الإبداعية، فلولا ثقل الذاكرة بالذكريات والصور والأحداث لما حدث فعل الكتابة، الخلاص من الألم، من خلال البوح واستدعاء الذكريات، ولكن هل يكون هذا الاستدعاء سهلاً، كضغطك على الزر الآلي، فتخرج لك الصور متوالية بسرعة شديدة؟ أم أنه يحتاج إلى تعب ومشقة، مشقة إخراج الرصاصة من الجسد. يلاحظ على ساردي الروايات التعب والوهن من هذه الذاكرة الثقيلة، فكيف سردوا هذه الذكريات؟

في رواية «بخور السراب»، يعلن ساردها مجهول الاسم أنه يعاني من ذاكرة مريضة معياة من كثر ماتحمل من الأوهام والأحداث الأليمة: «أنظر تحت الأرض. تحت ركام الأهواء والأوهام، أنظر حتى لا يبقى من دون الرعب، جنون الكلام، هوس اللامعنى، مرض الذاكرة، عصاب الأحلام.. لايبقى إلا قرأت ماقرأت».[٤]

فيتضح أن السارد نفسه يعاني من مرض في ذاكرته، وأنه يعاني من مرض عصابي، ولا يتذكر إلا ما قرأ، ينزع كل مامضى، وتبقى القراءة، والمقروء لابد أن يظهر في المكتوب،

---

٣) الرواية، الغلاف

٤) رواية «بخور السراب»، ص٥

وبعدها يريد السارد الكلام واستئناف الحديث، أنني لا أملك ذاكرة.. أعرف أنني لاأحسن الكلام عن الذاكرة».[1]

كل هذا الكلام يجعل القارئ يشكك في مصداقية السرد، والسارد، فالسارد لا يعرف حكايته، ولاهو ممن يجيدون الحديث عن الذاكرة، فكيف تنجح العملية السردية؟ وبعد لأي ومشقة يعلن السارد إنه بدأ باستعادة الذاكرة والحكاية، فيقول: «تذكرت كل شيء الآن. متى بدأت الحكاية وأين انتهت».[2] وبعدها يبدأ السارد بسرد حكايته، وهو يشعر بالارتياح، فقد تذكر كل شيء، كل شيء. تذكر الموت ليضحك عليه، إذن الرواية تحمل طابع الموت والعنف، ولكن كيف وهو يقول: «أعرف والأحداث هي أحداث قتل، فمن الطبيعي أن يتذكر أول مايتذكر الموت، ومن البديهي أن يكون السارد يهرب من ذاكرته المحملة بالعنف، ولكن لا بد أن يتحدث من أجل البوح والخلاص.

في نص سردي آخر، يبدو الحديث عن الذاكرة كأمر مهم في كتابة العمل القصصي، هو نص رواية «شرفات الكلام»، التي يصرح بها السارد إنه يكتب من أجل الراحة والخلاص من ذاكرة مثقلة بالألم والجراح، يكتب رواية محملة بكل هذه المعاني، فيذكر: «لهذا... أهرب إليك ـ الليلة ـ كي أكتب... كي أبوح... بكل الاسهاب... بكل الألم ... وأسكب الفناجين جميعها... على الذي يجثم على الصدر... يخف قليلاً أو كثيراً... فأخلد للراحة ليلة أو ليلتين ثم أذهب للبياض من جديد... كي أكتب رواية...!!».[3]

لو لم تكن ذاكرة السارد محملة بعنف الذكريات وثقلها، ويعتصره الألم لما لجأ إلى الكتابة والبوح، ولما ظهرت هذه الحكاية السردية. ويتضح أن السارد هنا مستعد منذ البداية لفعل القص والحكي، بخلاف سارد الرواية السابقة، الذي يعاني منذ البداية تعبا ومشقة في التذكر، والاستدعاء.

أما سارد رواية «متاهات ليل الفتنة»، فهو يعاني معاناة أليمة، ويكابد مكابدة شديدة من جراء ذكرياته، ذكريات تلك الطفولة الغابرة التي لم تنعم بالراحة والهناء: «هل حاول أن يستعيد من خلال المداعبة في آخر الليل وهو الذي كاد أن يموت من العياء ذكريات طفولته الغابرة والقابعة في تلافيف ذاكرته الموغلة في الظلام؟».[4]

ولكن ذاكرته لم تكن مثقلة من الذكريات العنيفة وحسب، بل كانت هذه تشكو من

١) السابق، ص٧
٢) السابق، ص١٦
٣) رواية «شرفات الكلام»، ص١٤
٤) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٢١٨

الفوضوية وعدم التماسك، من شدة المعاناة وتسارع الأحداث، ولأن الوضع الراهن الذي يعيشه السارد لم يكن وضعاً سلمياً، بل هو يعيش حرباً أهلية وطائفية، تمنعه من العيش في صفاء من الذهن، بحيث يستطيع استدعاء كل مايريد استدعاءه بسهولة؛ لأنها ذاكرة مصابة بالوهن والشيخوخة، فيقول: «راحت صور اللقاء مع الجنرال المتقاعد تعيد نفسها عليه من خلال شريط الذاكرة المتقطع بشكل فوضوي وغير متماسك».[٥]

ويؤكد الباحث نبيل سليمان في كتابه «الكتابة والاستجابة» على أهمية فعل التذكر، واستدعاء الذاكرة في فعل الحكي، ونجاح العملية السردية، ويقر بأن رواية «البدد» للروائي ادوارد الخياط لو أتيح لساردها خليل الحطيني النسيان، لا استحال وجود الرواية، فيقول:» لكن النسيان لو أمكن لا استحالت الرواية.

لذلك تنهمر بحيرة طبرية وحب الدوم، كما تنهمر على سراب ذكريات أبيها وهي في الثامنة..».[٦]

والاستشهاد هنا، هو من أجل التدليل على أهمية الذاكرة والتذكر في استدعاء أحداث السرد، وفي نجاح العملية السردية، بغض النظر عن الاختلاف الموضوعاتي بين المتون الحكائية ـ موضع المقاربة ـ والمتن الحكائي السابق.

يتضح أن ذاكرة السارد ـ رمز المواطن الجزائري ـ بها عنف وتعب ووهن من جراء ما التقطه من صور للعنف والدمار يعم الأرجاء. ولم يكن الجزائري وحده يعاني من عنف الذاكرة وعنفها، بل يبدو أن التعب والشقاء هو من نصيب العربي حيثما حل، والروايات التي تحمل اسم الذاكرة وهمها كثيرة، من مثل «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، و«ذاكرة من ورق»، و«ذاكرته المتعبة» للقاص السوري صبحي الدسوقي، الذي يشكو من ذاكرته، ويحس أنها تقتله بالأحداث المأساوية، فيطلب ويتوسل طبيبه المعالج أن يخلصه من ذاكرته: «جاهد كي يوصل إلى الطبيب حاجته الماسة إلى استعادة تعب ذاكرته ومرضها وجمودها، وتوسل إليه أن يعمل على إعطاب ذاكرته، مؤكداً للطبيب استعداده لدفع مايطلب منه من الأموال التي ستترتب عليه لقاء إنقاذه مما يمتلئ به».[٧]

ولو بحث في النصوص الروائية أكثر وأكثر، لوجد الباحث نفسه أمام مبحث خاص ينفرد

٥) الرواية، ص٢٠٢
٦) نبيل سليمان، «الكتابة والاستجابة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص٣٨
٧) صبحي دسوقي، «ذاكرته المتعبة» قصة قصيرة، مجلة «المعرفة»، وزارة الثقافة السورية، العدد ٥١٥، آب ٢٠٠٦م، ص٢٠٤

باسم «عنف الذاكرة»، ولكن هذه عينة من أجل التدليل على واحدة من تجليات العنف، هي «عنف الذاكرة والاستدعاء».

في نهاية هذا الفصل، اتضح أن للعنف تجليات عديدة، بدأت من أبسط الأشياء حتى أكبرها، مشكلة لوحة متعددة الأطراف، لوحة تصور مأساة الإنسان الجزائري، وأثر الإرهاب عليه، فماتت وتعطلت لغة الحياة الطبيعية لتحل محلها لغة الموت والفناء، لغة لا تحمل من المعاني الإنسانية سوى الخوف والحذر وموت القيم الجميلة، في فضاء نصي شاحب رمادي كئيب.

وهذا إن دل على شيء فهو يدل على مقدرة الكاتب الجزائري على رسم صورة كاريكتيرية ساخرة من الواقع، من خلال توظيف أشياء العالم الخارجي بطريقة مثيرة ومدهشة، تجعل القارئ يتماهى مع النصوص ليدين العنف بكل صوره وأشكاله. كما يتضح للقارئ كذلك إن: «قراءة النص السردي الحديث تفضي إلى اكتشاف أشياء تتكرر بين نص وآخر يوظفها أصحابها بصورة مغايرة ولكنها لاتخفى على المتابع، والأمر ليس متوقفاً عند تكرارها وإنما تكاملها بين النصين».[1]

إذ تتكامل بين النصوص الروائية هذه الأشياء لتشكل دلالة معينة، تختلف أو تتفق بين قاص وقاص، لتشكل ملمحاً فنياً من الملامح التي تكون النص السردي.

١) د. مصطفى ابراهيم الضبع، «الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية» دراسة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الرسالة ٢١٣، الحولية الرابعة والعشرون، ٢٠٠٣-٢٠٠٤م، ص٨٣

الباب الثاني

مدارات السرد
تقنيات السرد وعناصره الأساسية

تمهيد :

يتوزع هذا الباب على ثلاثة فصول، تتناول تقنيات السرد والعناصر الأساسية لأي عمل سردي، وهذه الفصول تبحث في ثلاثة من العناصر السردية التي شكلت ملمحاً سردياً في الروايات موضع الدراسة وهي:

١ – مسألة العنونة

٢– التناص

٣ –الصوت السردي

وهذه العناصر الثلاثة لا تعد وحدها الملمح الأساسي في الروايات المدروسة هنا، ولكن تم انتقاؤها بناء على ضوابط معينة، أولاً: لأن حيز الأطروحة لا يسمح بأن يتطرق إلى جميع مكونات السرد في الأعمال المدروسة. ثانياً: أن كلا من: (مسألة العنونة ـ والتناص ـ والصوت السردي) شكلت علامات فارقة ومميزة للأعمال المدروسة، فمسألة العنونة قد أخذت حيزاً كبيراً من اهتمام المبدعين الجزائريين، وكانت عناوين الأعمال الأدبية علامات بارزة في إنتاج الكثير من الدلالات التي تجعل من القارئ، يعطيها الكثير من تأويلاته، وهذا أمر سوف يأتي ذكره في مجاله وفي حيزه. كما أن التعالق النصي شكل مكوناً أساسياً في بناء الأعمال الروائية، فالروايات قد اتخذت من التناص مع التاريخ العربي الإسلامي مرجعية، تحاول من خلالها فهم ما يحدث في الراهن الجزائري. وكذلك الصوت السردي لا يمكن تجاوزه في هذه المقاربة؛ لأن العمل السردي لا يمكن أن يصلنا إلا من خلال سارد وهذا السارد له أثر كبير في الروايات، فهذا السارد قد يكون إحدى الشخصيات الأساسية، ومرات يكون قد أتقن لعبة السرد فيكون متخفياً وغير واضح المعالم، السارد هو الذي يخبر القراء بالأحداث إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إما بتقنية مألوفة أو غير مألوفة، وبراعة السارد في عرض الأحداث خير دليل على براعة وحذاقة مؤلف هذا العمل دون ذاك.

وكما أن الباب الأول يتحدث عن مضمون هذه الروايات، فإن هذا الباب يتحدث عن شكلها وثنائية الشكل والمضمون، هي من إحدى الثنائيات التي اهتم بها النقد الحديث واعتبر نجاح أي عمل من الأعمال الأدبية يعتمد على تكافؤ دفتي هذا العمل: الشكل والمضمون، وعليه فإن الحكم على الروايات الجزائرية ـ موضع الدراسة ـ يعتمد على التوازن بين هذين العنصرين وألا يطغى أحدهما على الآخر، فمن غير المعقول أن يأخذ الموضوع مثلاً حيزاً كبيراً في العمل على حساب فنية وأدبية الرواية، كما أنه من غير المستساغ أن يطغى العمل الأدبي للأساليب

الفنية المتنوعة التقنيات الشكلية من دون مادة موضوعية، تتحدث عن موضوع أو فكرة من الأفكار التي تشغل الإنسانية، فهذا يلغي رسالة الفن السامية.

وفيما يلي عرض للفصول الثلاثة، يليها خاتمة تبحث في فنية الروايات ومدى قدرتها على الإلمام بهذين العنصرين (الشكل والمضمون)، وعدم طغيان أحدهما على الآخر.

الفصل الأول: مسألة العنونة

مسألة العنونة مسألة من المسائل التي أولاها النقد الحديث أهمية كبيرة في دراسته، وأصبحت مجال اشتغال العديد من النقاد والدارسين الغرب والعرب في الآونة الأخيرة، والعنونة، أي عناوين، الكتب في حقيقة الأمر هي موضع اهتمام كل من المبدع (شاعر - روائي - ناقد - مسرحي) والناقد والقارئ؛ فالقارئ أول ما يشغله أو يلفت انتباهه هو العنوان، فالعنوان يُغري القارئ في معظم الأحيان لقراءة هذا الكتاب أو ذاك لكي يفك رموزه ويعرف الأسرار التي يحويها هذا الكتاب بين دفتيه، فيصبح العنوان مثل الشيفرة بين المرسل والمرسل إليه، وإن كان هذا الوضع بالنسبة للقارئ، فبالتأكيد سيكون الأديب مهتماً بالعنوان لعدة أسباب: السبب الأول: هو أنه وسيلة من وسائل الإغراء، التي يتخذها الأديب لكي يقبل القراء على مؤلفاته. ليس من أجل الوصول والشهرة فحسب بل من أجل أن يوصل الكتاب ومضامينه الفكرية إلى الجمهور من أجل إحداث الأثر الذي يرجوه.

والسبب الثاني: يتعلق بالعملية الإبداعية نفسها فالكاتب أو المؤلف والمبدع عليه أن يعتني اعتناء بالغاً بعمله بدءاً من العنوان حتى آخر كلمة في مؤلفه؛ فاختيار العنوان المناسب المعبر عن العمل يعد من علامات إجادة الأديب، وكما يسميها د. مرسل العجمي في أحد مؤلفاته: «الوسم والرسم: شعرية العنوان في قصص سليمان الشطي»[1]. أي إن العنوان يصبح بمثابة الوسم والسمة المائزة للعمل الأدبي، كما أنه يتضح عبر الصفحات الآتية أهمية العنوان في قراءة وفهم وتحليل العمل الأدبي بالنسبة للقارئ والناقد، ومن هنا تأتي أهمية العنوان بالنسبة للناقد.

وسيميائية العنوان تدخل في نطاق الدراسات السيميائية، التي تعنى بدراسة العمل الأدبي وتحليله بكافة جوانبه. والسيمياء لدى بيرو أو السيميوطيقا عند بيرس أو السيمولوجيا لدى رولاند بارت في كتابه «عناصر السيمولوجيا»[2]، كلها تعبر عن مفهوم واحد، هو علم الدلالة الذي يشتغل على تحديد البنيات العميقة المتخفية وراء البنيات السطحية المتمنظرة

---

١) د. مرسل فالح العجمي، «الوسم والرسم: شعرية العنوان في قصص سليمان الشطي»، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، مجلس النشر العلمي - دولة الكويت عدد ١١٧. إبريل ٢٠٠٥م

٢) د. جميل حمداوي السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت - العدد الثالث - يناير/مارس ١٩٩٧م

فونولوجيا ودلالة. وهي «دراسة شكلانية» للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى.

كما يحددها بيرو بقوله: «إنها العلم الذي «يهتم بدراسة أنظمة العلامات اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات... إلخ، وهذا التحديد يجعل اللغة جزءاً من السيمياء».[1]

وتعد السيميوطيقا منهجاً للتحليل تفرع منها العديد من المدارس والاتجاهات، من مثل الاتجاه الأمريكي لدى بيرس والاتجاه الفرنسي لدى العديد من النقاد مثل جوليا كرسيتينا وبارب وميتر، والاتجاه الروسي لدى الشكلانية الروسي والاتجاه الإيطالي لدى أمبرتو إيكو.

وعلى سبيل المثال عند رولاند بارت يتضح اتجاه سيميولوجيا الدلالة، الذي يحدده في كتابه «عناصر السيميولوجيا» بأنها أخذت من الثنائيات التالية: اللغة والكلام الدال والمدلول، المركب والنظام. ومن خلال اللسانيات حاول بارت أن يدرس الظواهر السيميولوجية، باعتبارها أنظمة الموضى والأساطير والطبخ لفهم مستوى حياة الأشخاص، فأي فرد يوحي بمستواه المعيشي والطبقي وسيارته وغيره من الأمور التي تعد دالاً لحياته وظروفه المعيشية.

والشاهد في ذكر السيموطيقا واتجاهاتها هو القول إن الدراسات السيميوطيقية أولت العنوان أهمية كبيرة في دراستها، لأنها تعده: «مصطلحاً إجرائياً ناصعاً في مقاربة النص الأدبي ومفتاحاً أساسياً يتوسل به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قاصداً استنطاقها، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص، من أصل تركيبه، عبر استكناه بنياته، الدلالية والرمزية وأن يضيء لنا في بداية ما أشكل من النص وغمض».[2]

والعنوان بذلك يعتبر العتبة الأولى لقراءة النص، وفهمه وفهم دلالاته ومضامينه، وهو أول شيء يقف أمامه الدارس ليحاول قراءته واستنطاقه، ولكن السؤال هنا، هل مجرد قراءة العنوان للوهلة الأولى تجعل القارئ يفهم كنهه ومغزاه والمقصد من وراء العمل الأدبي؟!

الإجابة بالطبع لا، فالعنوان لا يتجلى ولا يفهم فهماً تاماً إلا بعد قراءة آخر كلمة من النص والعلاقة بين العنوان والنص هي علاقة تبادلية، فالعنوان ⟷ والنص.

كما يعتبر العنوان مسنداً إليه، بينما الخطاب يعتبر مسند الكل كما يتضح بالرسم التالي:

---

١) السابق، ص٨١

٢) السابق، ص٩٦



الموضوع العام / الكل

كما أن العنوان يكون عبارة عن رسالة: «وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل».[٣]

إن أبرز المهتمين في دراسة العنونة من الباحثين والنقاد جيرارجينيت، الذي اهتم بالبوطيقا أو بالشعرية في العديد من مؤلفاته مثل «الخطاب السردي» و«عتبات» و«طروس» خصص للعنونة دراسات تحت اسم «النص الموازي» الذي يقصد به: «هو ما يصنع به النص من نفسه كتاباً ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور، أي كل ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية».[٤]

ويتفرع النص الموازي (المناص) من التعاليات النصية التي يُقصد بها: تعليق النصوص بعضها ببعض بطريقة مباشرة أو ضمنية، من مثل: المقدمات، كلمات الناشر، العناوين الرئيسة، والعناوين الفرعية، والصور، والإهداء، وحيثيات النشر.

والعنوان لدى جينيت ينقسم إلى ثلاثة أقسام :

١) العنوان (الأساس أو الرئيس) ٢) العنوان الفرعي ٣) التعيين الجنسي

ويحدد جينيت للعنونة أربعة وظائف أساسية هي:

١) الإغراء ٢) الإيماء ٣) الموصف ٤) التعيين.[٥]

وكل هذه التفاصيل والتصنيفات تؤكد أن كل ما يوجد بين دفتي أي كتاب من عنوان ومقدمات ورسومات الغلاف وغيرها، كل له عمل وظيفي داخل العمل الفني، وكلها إضاءات وإشارات تنير طريق القارئ لاستكناه مضامين النص. أما بخصوص التقسيمات الثلاثة لعناوين النص بكونها أساسية وفرعية أي العنوان الأساسي الذي يوسم به الكتاب، والعنوان

٣) السابق، ص١٠٠
٤) السابق، ص١٠٣
٥) السابق، ص١٠٦

الفرعي هو العنوان الذي يتكون مثلاً أول فصل، وكل عنوان يحمل دلالة لهذا الفصل، وتشكل جميعها دلالة النص بأكمله، والتعيين الجنسي هو الإشارة أو التحديد بأن هذا النص هو دراسة أو رواية أو مسرحية أو ديوان شعر.

أما وظائف العنونة الأربعة التي حددها جينيت فهي قد تنطبق إحداها على نص أو قد يمارس العنوان أكثر من وظيفة، فحقاً هناك كتب تغريك بعناوينها وتستفزك حتى تتم قراءتها، وتفهم المقصود منها من مثل عناوين «أحلام مستغانمي» التي دائماً ما تثير انتباه القارئ وتستفزه مثل: « ذاكرة الجسد»، «فوضى الحواس»، «عابر سرير»، كلها عناوين مثيرة ولا تمكن القارئ من نفسها حتى يقوم بقراءة متفحصة ومتأنية، يفهم المرامي والمقصود منها.

كما أن العنوان كذلك يقوم بعملية الوصف للعمل والمضمون من مثل رواية «الطاعون» لألبير كامو، التي تصف حالة مدينة لندن حين أتاها مرض الطاعون وكيف كان حال شخوص الرواية. بينما تقابل القارئ نصوص أخرى تحمل عناوين إيحائية توحي بالشيء ولكنها لا تذكره صريحاً من مثل رواية «اسمي الأحمر» للروائي التركي أورهان باموك، هذا العنوان الذي يثير الدهشة والغرابة ويحمل بين طياته إشارة لا تفهم إلا بعد قراءة متأنية للرواية، فإذا بالروائي يقصد بالأحمر هو الدم الناتج عن أحداث القتل بين مجموعة من الفنانين، الذين يشتغلون على التحف واللوحات، فيلاحظ أن بعضهم يكيد لبعض، ويقتلون بعض من أجل لوحة أو من أجل أن يحاز أحدهم على لقب شيخ الصنعة، فيكون اسمي الأحمر هنا هو الإشارة إلى وجه وجانب مأساوي من جوانب هذه المهنة ألا وهو الجانب الدموي والبشع. وكأن الأبطال لها أكثر من اسم والاسم الذي طغى عليهم هو الأحمر لون الدم والقتل والغدر.

وغير هذا فإن العناوين لها تقسيمات ووظائف أخرى سوف تذكر في وقتها المناسب.

ويتبقى الآن مناقشة مقولة أوردها الكاتب د. جميل حمداوي في مقالته المعنونة ب» السيمياء والعنونة»[1]

إذ يؤكد في هذه المقالة اعتماداً على مقالة لجان كوهين، إن النثر يعتمد بشكل أساسي على العنوان، بينما الشعر فلا يعتني بهذا الأمر إذ أنه قد يكون مطلع القصيدة بمثابة العنوان، في قوله: «ويؤكد كوهن على أن النثر علمياً كان أو أدبياً يتوفر على العنوان، والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، مادام يستند إلى اللاإنسجام، ويفتقر إلى الفكرة

١) السابق، ص٩٧

التركيبية التي توحد شتات النص المبعثرة، وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنواناً»[٢]

وهذه العبارات تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر، إذ إنه من المنطقي أن النثر يحتاج إلى عنوان أساسي وعناوين فرعية تربط بين أجزائه، وأن الشعر في الماضي لا يستند إلى عنوان ويعرف من قافيته أو مطلع القصيدة، ولكن هل يصدق هذا القول في عصرنا الحديث، وهل تستغني القصائد الشعرية عن العناوين، بالاكتفاء بمطلع القصيدة أو بأول بيت، الإجابة: هو أن العنونة أصبحت أساسية في كل من الشعر والنثر، وجميع الشعراء الآن يعتنون بعناوين قصائدهم ودواوينهم عناية فائقة، ومثلما اهتم الروائيون بالعنونة وبوظائفها، يلاحظ أن كثيراً من الشعراء يعطون العناوين الكثير من الاهتمام بل إنهم يرونه جزءا لا يتجزأ من العمل الإبداعي الذي يقومون به.

يتبقى الآن الحديث عن النص الموازي أو النصية المحاذية لدى جينيت، الذي خصص لها مبحثاً خاصاً في كتابه «عتبات التأويل» ويقصد بها كما ذكر سابقا بأنها العناوين الأساسية والفرعية والمؤثرة والتعليقات، وغيرها كما قد وضحت بالمخطط التفصيلي، إذ إن جينيت يعتبر أي نص ينقسم إلى قسمين: نص متن، يعتبره متوالية من جمل لفظية تحمل دلالة محددة،[٣] والآخر هو نص مواز يعتبر مجموعة من النتاجات تقدم النص المتن إلى القارئ.

وقد أسمى جينيت هذه النتاجات بـ «النصوص المحاذية»، لأنها «تشكل تخوماً محاذية للنص، وعتبات يقف عليها القارئ قبل شروعه في قراءة النص»[٤]

وبذلك تكون النصية المحاذية هي عملية أساسية في قراءة العمل الأدبي، كما تعتبر إحدى القناديل التي يسير بها قارئ العمل الأدبي من أجل قراءته وفهمه وتأويله، وإنها تعمل على تقريب عملية التواصل بين القارئ والنص.

ولقد اتخذت العنونة العديد من الأنماط التي تنقسم إليها، وهي عديدة ، وقبل الولوج إليها يتعين إعطاء مثال تطبيقي على النصوص المحاذية من بين ما يتوافر من نصوص روائية جزائرية، وليلاحظ القارئ كيف أن الأدباء والروائيين قد أولوا هذه النصية المحاذية اهتمامهم، وقد وظفوها في أعمالهم الأدبية، ليكون المثال التطبيقي هو رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي».

---

٢) جميل حمداوي ص٩٨

٣) مرسل فالح العجمي «شعرية النصية المتعالية، نظرية جيرار جينيت»، مجلة كلية دار العلوم، جامممعة القاهرة، جمهورية مصر العربية، عام ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٦م. ص٢٥

٤) السابق ص٢٦

كما تجدر الإشارة إلى أنه سوف يعتمد على تقسيمة النص القادم على بحث الدكتور مرسل فالح العجمي، سابق الذكر،[1] إذ يضيف كل ما يتعلق بالكتاب ويتصل به مباشرة في نسخته هو نص الناشر المتصل بالنص المتن ومن علاماته ما يلي. مع التطبيق من رواية الطاهر وطار:

أ. اسم المؤلف: الطاهر وطار.

ب. ألقاب المؤلف: لا يوجد.

ج. عنوان الكتاب: «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»[2]

د. تحديد جنس الكتاب. (رواية)

هـ. اسم دار النشر وشعارها: (روايات الزمن)

. العناوين. العنوان الرئيس والفرعي والعناوين الداخلية.

وقد ذكر العنوان الرئيس، بينما العناوين الفرعية في الرواية مقسمة وكثيرة، تبدأ بـ العضباء وتنتهي بهبوط اضطراري. وسوف تدرس كل هذه العناوين بغية معرفة ما تحمله من دلالات في الفصول نفسها وفي العمل الروائي ككل.

. صفحة التقريظ: وتتجلى في كلمات الناشر من مثل المقدمة التي تحدث بها د. سعيد يقطين في بداية الرواية، وعلى الغلاف، إذ يتحدث عن الرواية ومكانتها بين الروايات ويقدم مثل الملخص عن الرواية وإحداثها بإسلوب شائق، ويمهد للظروف التاريخية التي يتعايش معها النص مثل قوله: «تضعنا الرواية في صلب «الشأن الجزائري»، شأننا جميعاً كقراء للتخييل السردي الجميل. ولكنها تقدمه بعيدا عن الواقعية الفجة والمعالجات التهويلية».[3]

٥. الإهداء والتوقيع:

وهذا يظهر في الإهداء الذي كتبه الطاهر وطار بداية الرواية، إذ يوجه إهداءه على النحو التالي:

إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر المرحوم الدكتور حسين مروة.
والدكتور محمود أمين العالم أطال الله في عمره.

---

١) مرسل فالح العجمي، شعرية النصية المتعالية، نظرية جيرار جينيت، ص٢٧

٢) الطاهر وطار، «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» ، روايات الزمن، الدار البيضاء. الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص٦

٣) غلاف الرواية

قد نتحايل على النهر فنحصر ماءه، وإن في بركة، ونستحم فيه مرتين، ولكن لن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين.

ج ـ وطار.

٦ـ التصدير: وهو ما ذكر من مقالة الناشر د. سعيد يقطين.

٧ ـ المقدمة: وقد قدم الطاهر وطار لروايته هذه بمقدمة أو بما يشبه المقدمة على حسب قوله، في مقدمة تعد نصا شارحاً، وشمعة تضئ دهاليز روايته، التي تحتاج إلى أكثر من مقاربة تاريخية ودينية وسياسية ولغوية وفنية حتى يتمكن منها القارئ، وقد يفشل في نهاية المطاف! فيقول الروائي: "إنها المقدمة وما يشبهها".

إنارة للقارئ وللناقد والباحث، خاصة ذلك الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهذا الكتاب أو ذاك، معزولة عن بعضها وعن مسار الكاتب وعن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين"[٤]

ويقول في موضع آخر من مقدمته:

«ربما من هنا، تأتي ضرورة أن يضع المبدع كلاماً غير إبداعي لعمله، يسميه كلمة المؤلف أو مقدمة أو ما يشبه ذلك»[٥]

وهو بذلك قد أوضح أنه كأديب يحتاج إلى أن يقدم بعض الإضاءات التي يوجه من خلالها قراءه إلى المسلك الصحيح في قراءة العمل الأدبي، ويوضح بعض المرامي التي يقصدها الروائي من وراء هذا العمل.

إذ يوضح مساره الفكري أو أيديولوجيته المتبعة في هذا العمل أو ذاك، وهذه تعتبر شجاعة من الطاهر وطار عندما يقول في ثنايا مقدمته بأنه كاتب سياسي، ويدين ما يحدث في بلاده من أعمال إرهابية، من خلال تبنيه وجهة نظر الإرهابي والطريقة التي يفكر بها، وكشف العقلية التي نطلق منها فيما يقوم به من أعمال.

والسؤال هنا هو: هل كل ما يقوله الأديب والمبدع عن عمله يجب تصديقه وتطبيقه في القراءة والأخذ به، من دون التأمل به ومعرفة ملابسات العمل والسياقات والظروف المحيطة به، ألا يكون أديب ما يقول إنه يتحدث عن ناحية جمالية فنية، وهو قد يرمي إلى أهداف سياسية، ولكنه من باب الخشية والتقية من وطأة السلطة في بلادة يتحدث عن هذا الجانب أو ذاك.

---

٤) الرواية ص١٠
٥) الرواية ص١٢

وهذا ليس من باب التشكيك في مصداقية المبدعين، ولكنه يكون من باب الدعوة إلى قراءة العمل من أكثر من ناحية تاريخية واجتماعية ولغوية، ومن معرفة جميع الملابسات التي أحاطت بالعمل، مع الحرص على جعل العمل الأدبي هو المرجع الأول والأخير في النقد والتحليل.

هذا مثال تطبيقي من رواية الولي الطاهر حول النصوص المحاذية في العمل، وقد اتخذت هذه الرواية مثلا لأنها اشتملت على العديد من علامات النص المحاذي.

فيما يلي ذكر لأنماط العنونة الشائعة، وتقسيم عناوين الروايات ـ موضع المقاربة ـ حسب هذه الأنماط، وهي أنماط ثلاثة كما يقسمها د. مرسل فالح العجمي في دراسته: «الخطاب الروائي في الكويت: أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي»، وهذه الأنماط هي:

١ـ العنوان المباشر. ٢ـ العنوان غير المباشر.

٣ـ نمط العنوان المكون. ٤ـ نمط العنوان العرضي.

وبالرجوع إلى البحث سابق الذكر، سوف يتم توضيح المقصود بكل نمط من أنماط العنونة:

١ـ **<u>نمط العنوان المباشر</u>:** هو الذي شكل علامة ناجزة، إذ «يتطابق العنوان في مرجعه ليقدم دلالة ناجزة تتعلق برحلة مجهولة، أو بفتاة محددة، أو حيز جغرافي».[١]

٢ـ **<u>نمط العنوان غير المباشر</u>:** وهو الذي لا يقدم دلالة ناجزة من مجرد قراءته، بل لا يفهم ولا يعرف المقصود منه إلا بعد قراءة فاحصة للعمل الأدبي، وهو قد يفتح للقارئ عند قراءته أكثر من احتمال، إلا أنه بعد الانتهاء من قراءة النص تتحدد دلالته النهائية.
ويقسم د. مرسل فالح العجمي نمط العنوان غير المباشر إلى أربع دوائر دلالية هي:[٢]
أ ـ دائرة دلالية مفتوحة: وهي تكون عندما لا يرجع المؤلف العنوان إلى النص ولا إلى خارجه.
ب ـ دائرة دلالية ذاتية: وهذه تتجلى في أن يرجع المؤلف العنوان إلى الرواية.
ج ـ دائرة دلالية خارجية: وتكون عندما يرجع المؤلف العنوان إلى أحداث تحدث أو حدثت خارج النص.

---

١) مرسل فالح العجمي، الخطاب الروائي في الكويت: أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي، مجلة العلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، العدد ٩٢، خريف ٢٠٠٥م، ص١٥
٢) السابق، ص١٥، ١٦

د ـ دائرة دلالية نقيضة: وهو بهذه يحيل العنوان إلى الرواية، لكنه يضع عنواناً يناقض موضوع الإحالة.

٣. **نمط العنوان المكون:** ويقصد به د. مرسل العجمي بأنه «العنوان يؤدي في هذه الحالة دوراً مهماً في تكوين عناصر العالم الروائي».[٣]

ويضرب مثلاً على هذا النمط من العنونة رواية «المرأة والقطة»، إذ يوضح أن العنوان هو نفسه يتحدث عن عنصرين مكونين للرواية، فالمرأة هي عمة البطل، والقطة هي قطته التي يحبها، والصراع الذي يدور بين العمة والقطة وانتهائه بقتلها، وقتل العمة للقطة أخذ مفتاحاً دلاليا للوصول إلى أن العمة قاتلة القطة هي نفسها قاتلة زوجة البطل حصة.

٤. **نمط العنوان العرضي**[٤]: بهذا النمط يكون العنوان عرضياً مرتين، في الأولى لكونه لا يرتكز على تأويل القارئ في فهم دلالته، وفي الثانية لكونه ليس له علاقة تكوينية بالمتن الروائي. وفيه كثيراً ما يؤسس القارئ دلالات مختلفة، وتخفق هذه القراءات، لأن توقعاته لا تصدق.

وسوف تقارب عناوين الروايات الجزائرية ـ موضع الدراسة ـ وفق هذه الأنماط الأربعة، وقد تنطبق هذه الأنماط على العناوين أو لا تصدق ولا تتحقق هذه الأنماط الأربعة.

والروايات موضع الدراسة هنا: «وادي الظلام»، «الورم»، «متاهات ليل الفتنة»، «مرايا متشظية»، «فوضى الحواس»، «شرفات الكلام»، «دم الغزال»، «بخور السراب»، «حارسة الظلال»، «سادة المصير».

وبشكل عام يمكن القول أن معظم هذه العناوين تنطوي تحت ما يسمى بنمط العنوان المكون، ونمط العنوان غير المباشر، إلا أن عنوانين ينقسمان إلى ما يسمى بنمط العنوان المباشر. وليكون البدء بنمط العنوان المباشر:

أولاً: نمط العنوان المباشر:

يتمثل هذا النمط في عنواني روايتين من الروايات الجزائرية موضع الدراسة، وهما رواية «وادي الظلام» لعبد الملك مرتاض، ورواية «سادة المصير» لسفيان بو زدادقة، إذ أتت دلالة هاتين الروايتين ناجزة وواضحة منذ البداية، فالأولى تتحدث عن مكان، بينما تتحدث الثانية

٣) السابق، ص١٦
٤) السابق، ص١٨

عن أشخاص يتحكمون في مصير شخوص الرواية، وفيما يلي عرض مفصل لدلالة عناوين الروايتين.

١ـ رواية «وادي الظلام»:

عند النظر إلى هذا العنوان فإنه يتكون من كلمتين مركب إضافي، وادي (مضاف)، والظلام (مضاف إليه)، والتأمل في معنى العنوان المعجمي يلاحظ أن الوادي يعني البقعة من الأرض التي تكون منخفضة قليلاً عن مستوى ارتفاع الأرض، وتحيط به المرتفعات، الجبال، وهذا الوادي نسب إلى الظلام أيقصد أن هذا الوادي مكان للظلام، ولكن عند الوقوف عند كلمة الظلام، فالمقصود بها هل المقصود بها الظلام المادي الملموس وهو غياب النور والإضاءة عنه، وهل يكون للظلام وادياً خاصاً به؟ أم أن الظلام هنا يكون ظلاماً معنوياً، يشير إلى بعض المظالم والممارسات التي وسمت الوادي بالظلام.

وبقراءة أخرى للعنوان قد يكون الظلام ليس اسماً للمصدر بل هو على صيغة الجمع «ظلام» أي أكثر من شخص ظالم يتحكم في حياة شخوص الرواية. وقد يجتمع الأمران في تفسير العنوان، أي أنه يدل على وادي الظلام بإشارة معنوية للأحداث التي تحدث في الرواية.

إذا منذ بداية الرواية يتبين أن المقصود من العنوان هو مكان تحدث به بعض الأحداث التي جعلت منهم يسمونه بوادي الظلام. ويشير في نفس الوقت إلى مجموعة من الناس الذين يتسمون بالظلم ويحكمون من خلاله الوادي.

السارد يخبر القارئ منذ البداية أنه يتحدث عن مكان يعيش فيه مجموعة من القبائل «تحكمها قبيلة الجلولية»، وطبعاً كل هذه المعلومات وردت على لسان ساردة الحكايات أم زينب، التي تحكي إلى مجموعة من الشبان تاريخ القبيلة، تقول أم زينب: «وأنتم تعملون أن وادي الظلام يمتد على مسافات بعيدة من نحو الشمال إلى نحو أقصى الجنوب. وهو يقسم الجلولية شطرين: شطراً شرقياً جبلياً، وغابياً، وشطراً غربياً سهلياً ورعوياً... وهو يجري بالماء الغزير على وجه الدهر».(١)

تعرض الرواية لأول مشكلة وحدث أساسي فيها هو اختلاف شيخ القبيلة همدان وابن عمه على الحكم، ومن يستلم الحكم بعد وفاة شيخ المشيخة العليا، هل هو ابنه من زوجته الأخيرة ابنة القبيلة الفرناسية، أم الحكم سيؤول إلى ابن عمه الشيخ حمدونه، والشيخ حمدونه هنا

١) عبد الملك مرتاض، «وادي الظلام»، دار المغرب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ص١٣

لم ينتظر ويصبر إلى أن يتوفى الشيخ حمدان وبعدها ينظرون من سيحكم، ويترك الأمور لتسير في مسارها الطبيعي، بل إنه حاول تزوير التاريخ، ويقول لأنصاره: «أن الشيخ همدان جاوز قرنه الذي قدر له في الحكم، ولذلك أصبح هو في حل من أن يقوم عليه بانقلاب يطيحه من كرسيه لولا الخوف من حدوث الفتنة الجلولية...».(٢)

وهكذا بدأ أول حدث من الأحداث المغلوطة التي من شأنها أن تثير الفتنة في القبيلة، وتحدث التناحر بين أفرادها، والانقسام بين الفريقين. بل إن الشيخ همدان لا يكتفي بذلك وحسب، فيحاول الاتصال بالشيخ رغبان شيخ القبيلة المعادية لهم، ويلتقي به ليلاً، وهذا يدل على أن الأحداث لا تتم إلا في الليل رمز الظلام، ولكي يكون الظلام عنصراً مساعدا لهم في إتمام المؤامرة.

وثاني أمر توضحه الرواية من أمور لا تسير في مسارها الطبيعي، هو رفض القبيلة لأي توجه فكري فيه نهضة وتقدم، ويتجلى هذا في رفضهم لحركة الأستاذ أحمد المعلم الفكرية، واهتمامه بالثقافة والعلم، ولإدخاله عائشة في المدرسة للتعلم، إذ يرون في هذا عاراً كبيراً: «أحمد، هذا، كارثة، والله، على القبيلة! يدخل ابنته فيزجُّ بها بين البنين، ولو كانوا لا يزالون صغاراً! سابقة خطيرة في القبيلة!... والشيوخ الذين يحكمون القبيلة من أطرافها إلى أطرافها، هم بعدُ، في معظمهم، أجهل عباد الله بالعلم، وأبعده عن الثقافة، فما سيكون شأنهم أمامهن، وهن العالمات وهم الجاهلون، وهن الفاطنات وهم الغافلون!؟..».(٣)

وحقاً هذا السؤال معضلة، كيف يكون حال الرجال إذا النساء تعلمن وتثقفن؟! بدلاً من أن يحاول الرجال أن يتعلموا، ويصلحوا من أحوالهم، ويغيروا مصيرهم بالعلم والثقافة إلى الأفضل. وهذه إحدى تجليات العنوان، فـ«وادي الظلام» هنا نسبة إلى الجهل والتخلف الذي يعيشه شخوص الرواية، الذي يكمن في رفضهم للعلم والتعلم، بل إنهم وضعوا شرطاً أساسياً في حكم أي شيخ بأن يكون جاهلاً لا يعرف القراءة والكتابة.

ويتكرر في الرواية كذلك لفظة الظلام، في مناقشة بين المفتش، مفتش التعليم، والأستاذ أحمد بنقاش حول تعيين امرأة معهما في المدرسة، تزاول مهنة التدريس، فيحاول أحمد إقناعه بذريعة أنها «لعلها أن تعلم أبناءهم سلوكها المتحضر العالي شيئاً مما ينفعهم في الجولية التي هي محتاجة إلى التطور والخروج من دائرة الظلام».(٤)

---

٢) السابق، ص٣٥
٣) الرواية، ص٧١
٤) الرواية، ص٨٩

وفعلاً إن أهل الوادي يعيشون في ظلام وجهل وتخلف، إن كانوا يرفضون تعيين امرأة مدرسة، تعلم أبناءهم ما فيه الخير لهم ولذويهم.

وتتواتر كلمة الظلام في أكثر من موضع، ليوضح الكاتب بأنه يقصد في الظلام الظلام الناتج عن الجهل والتخلف، ورفض أي فكر تنويري يخرجهم من الظلمات إلى النور، وبذلك هم يرفضون وجود جمعية تهتم بحقوق المرأة وتعتني بشؤونها الخاصة، إذ إن «كثيراً من الرجال كانوا لا يرتاحون لنشاط الجمعية وما تنهض به لإخراج المرأة في الجلولية من الظلام إلى النور، فكانوا يخشون أن تزيح أفكارك المستنيرة الظلام من العقول الغافلة».[١]

كما سبق وأن ذكر بأن الظلام في الرواية يأخذ أكثر من دلالة، فإنه بالإضافة إلى دلالته عن الجهل والتخلف، يدل كذلك على الأحداث التي تتم بخفية وتستر في وجود عامل محفز هو الظلام. فها هم مجموعة من الإرهابيين يختطفون عائشة ابنة أحمد المعلم، ويكون الظلام محفزاً لهم: «لكن الظلام أسدل عليكم رداءه الصفيق الآن. فلا خوف عليكم. لقد اطمأننتم إلى أنكم بتم الآن آمنين».[٢]

ويتضح أن اختطاف عائشة يعد من الأحداث التي توسع دائرة الظلام في الوادي، إذ إنه أمر يهدد الأمن في الوادي، ويدل على وجود عنف يولد الخوف والرهبة، وإن البلاد تعيش حالة من الحرب الداخلية بين جماعة أبي هيثم الارهابية، وبين أهل الوادي ككل. هذا الحادث الذي يولد الخوف والرهبة في قلوب أهل الوادي، والذي يحتم عليهم محاربة جماعة الارهابيين كي ينعموا في الأمن والاستقرار، فتتحد كل من قبيلة الجلولية والحمدونية من أجل إنقاذ عائشة من وطأة الإرهابيين، عائشة الرمز للوطن، فإن لم ينقذوها، فإن الوطن كله سيسقط.

ولكن هذا الظلام الذي يرسمه الكاتب وأنه رديف للظلم والتخلف والجهل، يكون هو نفسه عاملاً مساعداً لعائشة للهروب من الإرهابيين، بعد أن تفقأ عين أبي هيثم وتفقده بصره، ستهرب عائشة وتحاور نفسها: «فضحك الضياء! الظلام أنفع لك من النور! سبحان الله! لا أحد يحب الظلام أو يثني عليه، مع أنه كثيراً ما يكون نافعاً للناس... فلولا الظلام لكنت أنت الآن بين مخالب أبي هيثم الذي بات أعور».[٣]

وهكذا فإن الظلام أصبح عاملاً مساعداً لعائشة للنجاة، وأن الظلام نفسه لما أطبق

١) الرواية، ص٩١
٢) الرواية، ص٢٠٠
٣) الرواية، ص٢٥٣

إطباقاً شديداً، كذلك نبه القبيلتين على ضرورة التحرك في محاربة الإرهابيين، ومواجهة كل العناصر التي تدمر أمن القبيلتين، فحاربوا أبا هيثم، وأنقذوا أسراهم، وحدث الحوار الداخلي بين أهل وادي الظلام، فاعترف كل مخطئ بخطئه، وعاش أهل وادي الظلام بما حققوه من انتصار: ودقت الطبول، وارتفعت الزغاريد، وأعلن الشيخ المعظم ثلاثة أيام من الأفراح».[٤]

وبذلك تنتهي الرواية هذه النهاية السعيدة، التي توضح سعادة أهل القبيلة بالانتصارات التي حققوها.

وكذلك يتضح أن دلالة العنوان هنا توزعت على محورين: المحور الأول: هو أن الظلام يقصد به التخلف والجهل الذي يعيشهما أهل الوادي، ورفضهم لأي عامل من عوامل النهضة، أما المحور الثاني: فهو ملازم للأول، ويتجلى فيه أن المقصود بالعنوان هو الحالة المأساوية، التي كان يعيشها أهل الوادي، من نزاعات على المشيخة والحكم، والأحداث الإرهابية التي حدثت في نهاية الرواية، كلها تمثل حالة الحزن التي يعيشها الأهالي، فجعلتهم لا يرون الأشياء إلا سوداء ومظلمة وقاتمة تبعث على الحزن واليأس. وهو نفسه الظلام الذي ساعد البطلة في النهاية على التحرر من قيود الأسر.

وهكذا يتضح أن العنوان في الرواية كان واضحاً ومباشراً، وتجلى في النص الروائي في أكثر من موضع، بل عن العنوان كان متمثلاً في النص بقوة، وكلمة الظلام قد وردت في النص أكثر من مرة، ليتبين قصد المؤلف لهذا المعنى.

ومن ذلك يتضح أن العنوان «وادي الظلام» شكل النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة. ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل».[٥]

٢- رواية «سادة المصير»:[٦]

ينطوي هذا العنوان تحت نمط العنوان المباشر، وهو يتكون من مركب إضافي كذلك (سادة مضاف، والمصير مضاف إليه) وكما هو واضح كذلك أن العنوان يشير إلى مجموعة من السادة الأفراد الذين لهم السيادة، يتحكمون في مصير أفراد الرواية، وهل المصير له سادة؟! أم أنه له سيد واحد هو الله وحده تعالى الذي يتحكم في مصير عباده؟! أشار العنوان

٤) الرواية، ص٢٨٧

٥) جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، نفسه، ص١٠٩

٦) سفيان زدادقة، «سادة المصير»، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م

إلى مجموعة من الأفراد يتحكمون بمصير الإنسانية، وهذه الدلالة ناجزة من البداية، ومعروفة منذ أول وهلة لقراءة العنوان، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: من هم سادة المصير؟ هذا ما سيوضحه المتن الروائي بعد قراءته.

أول شيء يطالع القارئ حول المصير العنوان، فهو الحديث عن مصير أحدى الشخصيات البارزة في الرواية، هي شخصية عمار بن المسعود، أمير جماعة الإرهابيين، منذ البداية وهو لا يهتم بالتعليم، ويمارس الكثير من التصرفات الخاطئة في المدرسة، التي تنفر الأساتذة منه وزملائه، وفصل من المدرسة، وقرر أخوه بأن يرسله إلى الإسكافي ليعمل عنده، وهو صغير في السن، إلا أن هذا الأمر أحزن والده وأقاربه، بينما هو لم يحزن لمصيره هذا: «وإذا كان والده والجيران والأقارب قد حزنوا لهذا المصير المؤسف،... ولكن الوحيد الذي لم يحزنه ذلك كان عمار نفسه، إذ اعتبر أنه قد تخلص أخيراً من العقبة التي كانت تحول دون انطلاقه في عالم السياسة لتحقيق حلمه الذي حلمه وهو أن يصبح رئيساً».[1]

وتستمر الأقدار تلعب بمصير عمار بن المسعود، فيعمل إسكافياً مرة، ومرة أخرى يعمل ميكانيكياً، وهو يشاكس مسؤوليه منذ البداية، بل إنه عمل على إغلاق محل الإسكافي، والميكانيكي بسبب تسيبه وإهماله وعدم إتقانه للعمل من دون أدنى إحساس بالمسؤولية. وبعدها يحاول الصبي أن يجد عملاً ولكن دون جدوى، فيقرر الإنخراط في العمل السياسي، وسيفكر إلى الأحزاب سينتمي، وهذه الأحزاب التي سيرد ذكرها، كذلك تعد من أحد سادة المصير، الذين تحكموا في مصير وحياة الشعب الجزائري، والذي يقصدهم المؤلف في عنوانه «سادة المصير».

والأحزاب الواضحة في الرواية، وتعتبر من ضمن السادة المسيطرين على الساحة السياسية هما: حزب اللحى الطويلة، وحزب الحليقين. الحزب الأول هو حزب الإسلاميين، الذي يعدون إن التصويت لهم في الانتخابات جزء من الدين الإسلامي، وفريضة عين، والتصويت لغيره ذنب فظيع، وأن أعضاء هذا الحزب ملائكة رحمة أنزلها الله على هذه الأرض، ولا بد أن يحكم هذا الحزب الشعب، لأن: «الحاكم مسؤول أمام الله وليس مسؤولاً أمام الشعب، إن الحاكم له أن يفعل ما يراه صالحا لدولة الإسلام وله الأمر وعلى الرعية الطاعة، هو خليفة الله في الأرض، ولا أحد يملك سلطة عليه».[2]

ثانياً: حزب المحافظين: وهو الحزب المسيطر الفعلي على الشعب الجزائري، لأنه هو المنتخب من قبل الشعب، منذ أكثر من ثلاثين سنة، يتكون من عشرات المناضلين وقدماء

---

١) الرواية، ص٧

٢) الرواية، ص١٧

المحاربين، ومجموعة من المسؤولين والموظفين الحكوميين. وكان أغلب أعضائه من رواد الثورة الجزائرية، مما أعطاهم الشرعية في الحكم لدى الشعب. وهذا الحزب الذي كان ينجح في الانتخابات بسبب تأييد السلطة له، والتزوير في العملية الانتخابية، ويبدو أن هذا الحزب كان يسيطر لا بسبب محبة الشعب له، ولا من أجل تضحيته للشعب، إنما بسبب التزوير في الانتخابات.

ثالثاً: حزب الحليقين: ويتكون من مجموعة من الكتاب والمفكرين والصحفيين، اتجاههم هو ليبرالي متحررين، من دعاة الحرية والمساواة، و«لديهم قدرات عجيبة على خلق القلق لأعدائهم واستفزازهم بوسائل حضارية كالمقالات الصحفية والأحاديث التلفزيونية والأطروحات الجامعية»[٣]، وكانوا ضد كل من الأحزاب السابقة. إلا أنهم كانوا يشكلون قلة، وليس لهم من السطوة والحكم أي شيء، وليس لهم دور فعلياً في تغيير الواقع، إلا من ناحية إعلامية في دول الوطن العربي، وصوتهم في الرواية غير مسموع.

رابعا: السلطة: لعبت السلطة في الرواية دوراً خطيراً هنا وحاسماً، وانقسم موقفها بين قسمين هما: قسم تنفيذي يتمثل في الدرك، وقسم تشريعي يتكون من الحاكم والوزراء والمسؤولين رفيعي المستوى، وهذه السلطة على قسميها كانت تعلب دوراً سلبياً، فالسلطة التنفيذية وعلى الرغم من أنها ظاهرياً ضد الإرهاب، إلا أن بعضاً من رجالها من كان يتواطؤ مع الإرهابيين من مثل العريف، والعقيد الذي أتاهم كان ذا دور سلبي جداً، فقد قضى حياته في البلدة بين الأكل والشرب والنوم من دون أدنى إحساس بالمسئولية. أما القسم الثاني من السلطة، فهو السلطة التشريعية، وتتشكل من مجموعة من المسؤولين من التجار الأغنياء، والذين اتضح أنهم كانوا يتجرون بأحلام البسطاء من الجزائريين، من أجل صفقات تجارية رابحة، والحصول على أموال طائلة يحولونها إلى حسابهم الخاص خارج البلاد، وهذه المجموعة من التجار كانوا يتحكمون في اختيار الحاكم نفسه، بل إنهم يعينون من يرونه مناسباً ومساعداً لهم في تحقيق أطماعهم، من مثل حادثة خلع الرئيس الجزائري في الرواية، ووضع آخر يتوافق مع مصالحهم. كذلك يكمن دورهم الخطير في الرواية أنهم قد زاولوا الأعمال الإرهابية ـ تحت مسمى الجماعات الإرهابية، فأبادوا قرية بأكملها من أجل إنشاء مجمع تجاري سياحي.

وبعد، فإن أكثر هذه الأحزاب والفرق سيطرة وسطوة على حياة الشعب الجزائري، هي الجماعات الإرهابية جماعة عمار بن المسعود، إذ إنها بدأت بقتل من تشتبه به أنه يعمل

٣) الرواية، ص٣٥

مع السلطة، من عمل في صحيفة، أو حتى لا يعطيهم المال، أو لا يعمل معهم، فأصبح حال أهل البلدة مأساوياً، وبين سلطة متواطئة مع الإرهابيين، ومحافظين اهتموا بعمل الدسائس للإرهابيين من دون الالتفات إلى الشعب الذي ضاعت أحلامه وآماله وطموحاته، وأصبح لا يبحث إلا عن الأمان من القتل والموت على يد أحد الإرهابيين، أو رجال السلطة.

وتنتهي الرواية بهروب عمار بن المسعود، ولينتبه القارئ إلى دلالة عمار على وزن فعال، وهو يدل على أنه منتصر ويعمر ويبقى طويلاً، إذ أنه: «لحسن حظه فقد دخل أزقة ضيقة وحارات شعبية مكتظة بالمباني الصغيرة المتداخلة غاص فيها كإبرة في وسط كومة قش».(١)

وهذه النهاية تعني أنه مازال حزب الإرهابيين مسيطراً وحاكماً في الجزائر، ويعتبر سيداً من سادة المصير في الجزائر، فكيف هو حال بلد سادة مصيره هم مجموعة من الإرهابيين، والجنرالات، والعسكر المتآمرين الذين يبيعون ذممهم من أجل المال؟!

ثانياً: نمط العنوان غير المباشر:

وهذا العنوان كما سبق وذكر، أنه لا يقدم دلالة ناجزة منذ أول وهلة لقراءته، فلذلك يحتاج القارئ إلى وقت طويل في القراءة والتفحص لمعنى العنوان، وربطه بالقرائن الموجودة في المتن الروائي، حتى يتسنى للقارئ فهمه وتقصي دلالته.

ومن أمثلة العناوين التي تقدم نمط العنوان غير المباشر في الروايات الجزائرية موضع الدراسة هي: «مرايا متشظية»، « فوضى الحواس»، «بخور السراب». وفيما يلي عرض لهذه العناوين:

أ- «مرايا متشظية»:(٢)

هذه الرواية للكاتب عبد الملك مرتاض، وعنوانها هنا لا يحمل دلالة مباشرة ولا واضحة، بل حتى الرسمة التي على الغلاف غير واضحة المعالم، إذ تبدو وكأنها تمثل صورة لرجلين بدائيين، أحدهم يتشبث بشبكة خضراء، والآخر جالس بانحناء، وكلاهما يبدوان وكأنهما من عبر مرايا متشظية، فالصورة غير واضحة هنا وغامضة وغير مفهومة، وربما إنها تحيل إلى متن روائي كذلك غامض وغير مفهوم.

أما نص العنوان فهو كذلك يتكون من مركب وصفي «مرايا: موصوف، ومتشظية: صفة للمرايا»، والمرايا هي جمع لمرآة، وهي الأداة التي يستطيع القارئ رؤية نفسه من خلالها،

١) الرواية، ص١٥٣

٢) عبد الملك مرتاض، «مرايا متشظية»، الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠١م

ومتشظية هي صفة للمرايا، وفي اللسان تأتي في باب شظية: والشظية: شقة من خشب أو قصب أو فضة أو عظم. وفي الحديث: «إن الله عز وجل لما أراد أن يخلق لإبليس نسلاً وزوجة، ألقى عليه الغضب فطارت منه شظية من نار فخلق منها امرأته. والشظية: القوس. وتشظى القوم: تفرقوا».[٣]

ومن خلال القراءة المعجمية للعنوان يفهم أن المقصود منه، مجموعة من المرايا المتفرقة، وهل يقصد بهذه المرايا مجموعة من الشخصيات المتفرقة، أو بعض الصور لأشياء متفرقة يلتقطها القارئ في ذهنه، ليكون منها صوراً مترابطة، أم ماذا؟! كل هذه أسئلة لا تعرف إجابتها إلا بعد قراءة النص وفهمه.

عند تصفح الرواية، فإن إهداء المؤلف روايته، هو أول ما يطالع القارئ منها، إذ يقول: «إلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون بأي ذنب يغتالون؟ وإلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون لأي علة يغتالون؟ لأولئك وهؤلاء أحكي... لكن ماذا أحكي وأقول؟...»[٤]

من الإهداء يفهم أن الرواية موجهة إلى مجموعة من الأشخاص، يعانون من الاغتيال، أي العنف والإرهاب، وبذلك يتضح أن الموضوع الأساسي للرواية هو أحداث عنيفة واغتيالات، وقد ساهم الإهداء في معرفة مضمون الرواية، وهذا شكل إحدى العتبات التي يستعين بها لفهم النص.

في الصفحة الأولى يوجه السارد حديثه على مجموعة من الأشخاص، يطلبهم الاستماع والإنصات، ولكن لغته تكون معكوسة وغير مفهومة، لتعبر عن عجزه هو عن الفهم والإدراك، فيقول:

> «اسمعوا يا من لا أدري من أنتم...؟
> والظلام هو الذي يسميكم الظلام. والنور الذي يسميكم الظلام. وكل الكائنات تسميكم الظلام... هل أنتم هذا الظلام... لكنكم لا تدرون أنتم ما الظلام؟ ولا تدرون أنكم أنتم... وربما كنتم تدرون، وأنتم لا تدرون، أنكم تدرون... ما النور ولا ما الظلام؟».[٥]

ويلاحظ أن العبارات مبهمة وغير مفهومة، فالسارد لا يعرف حقيقة الأشخاص المقابلين له، ولا الأشخاص أنفسهم يعرفون أنفسهم ولا من يحملون العداء لهم. ويتبين كذلك إن الرواية تتحدث عن قبيلة غليان التي تفرق أبناؤها إلى سبع روابي مختلفة، وهذا التفرق

٣) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الرابع عشر، ص٤٣٣،٤٣٤
٤) الرواية، ص٢٥٣
٥) الرواية، ص ٣

يوضح معنى التشظي في العنوان «مرايا متشظية»، أي متفرقة، فكيف وضع هذا التفرق أو التشظي في الرواية، وهو كما يقول السارد عنه ويوضحه كالتالي:

«تفرق أبناء غليان إلى رواب سبع. كانت تجاور أرضهم الأولى وتشرف على بعض أطرافها... ولما تكاثروا على تلك الروابي فشت بينهم ثقافة الاغتيال. ثقافة حذقوها من العفريت جرجيس لسهولتها».[١]

من الصفحات الأولى تتجلى أولى دلالات العنوان، ألا وهو أنه «المرايا المتشظية» يقصد بها تفرق أبناء غليان إلى رواب سبع، وسيادة الاغتيال فيما بينهم، وهذا يكون وفق الدائرة الدلالية الذاتية، التي يرجع لها دلالة العنوان إلى النص نفسه. هذه المرايا المتشظية بالتأكيد إنها سوف تحدث ضبابية بالرؤية، فها هو السارد يقول لنفسه: «وما وجد من زمانك الآن، سيوجد في الماضي السحيق. أو أنه وجد في المستقبل البعيد. لا ندري حقاً. لا تميز بين دلالات الزمن الفاني. تدري فقط إنك تشم زهومة الدم القاني».[٢]

إذن القارئ أمام سارد يتوه في الزمان، فيخلط بين ما هو ماض وما هو آت، «سيوجد في الماضي السحيق أو أنه وجد في المستقبل السحيق»، أنه لا يرى سوى الدم، الدم وحده.

وعند التأمل والتبصر في هذه المرايا المتشظية، ستبرز سبع روابي، كل رابية لها أهل لهم يختلفون في معتقداتهم وعاداتهم عن أهل الرابية الآخرى، إلا أنهم يشتركون في أصل واحد ألا وهو الرغبة في الوصول إلى قلب عالية بنت منصور ملكة الروابي السبع، رمز السلطة الحاكمة، وهم في سبيل ذلك، يتفننون في ممارسة الاغتيالات بصورة فظة.

يعرض المتن السردي إلى سبع رواب يذكر السارد منها: الربوة الخضراء، الربوة البيضاء، الربوة الزرقاء، الربوة الحمراء، الربوة السوداء، الربوة الخالية من السكان.

ومن صفات الربوة الحمراء بأنها متقدمة ومتطورة، ومتحضرة، عالمة وعاملة، ومفكرة، إلا أن الروابي الأخرى (الزرقاء والخضراء) تنظر لهم بأنهم كفرة فجرة، لا يصلون ولا يصومون، لا يؤدون الفرائض، فإنهم يستحقون القتل من بقية الروابي.[٣]

أما أهل الربوة الخضراء، من صفاتهم أنهم ينبذون العمل، ويحبذون الكسل، ولذلك يحتم عليهم شيخهم الأغر تأدية الإتاوات، والضرائب، والمكوس، والهبات، والصدقات، والزكاوات.

---

١) الرواية، ص٩
٢) الرواية، ص١١
٣) الرواية، ص٣٥

ويختلط السرد، فمرة يسرد السارد عن قبيلة بني بيضاء، ومرة أخرى عن بين خضران، إلى غيرها من الروابي، ويصل الحدث إلى ذروته عند الحديث عن هروب شيخ بني بيضان فيتهمون بني خضران بقتله، ويدخل السارد في حوادث كثيرة منها حكاية عالية بنت منصور وكيف اختطفها جرجيس الجبار، وصولاً إلى التناحر بين القبائل والروابي، لدرجة أن كل قبيلة تتهم الأخرى وتغتال أفرادها، فيقول أحدهم: «نحن نغتالك لأن خال عم خالتك كان ينوي أن يناصر الفئة الباغية علينا».(٤)

هكذا هو حال الروابي السبع يتيهون في دوامة الاغتيالات، ولا يميزون بين العدو والصديق، وكانت هذه المرايا المتشظية والمتفرقة ما هي إلا القبائل التي تفرقت، بسبب رغبتهم في الحكم وفي الوصول إلى عالية بنت منصور الملكة، أي الرغبة في الوصول إلى السلطة والمال والجاه. فكانت الرغبة في الوصول إلى القصر والحكم هي الشظية، التي قذف بها جرجيس الجبار ففرقتهم إلى شظايا متناثرة، وما المرايا إلا انعكاس لهذه الروابي السبع.

كما تتضح كذلك دلالة العنوان، كما وقد ذكر سابقاً في قلب اللغة، وضياع وخلط الأزمنة الماضي بالحاضر بالمستقبل، وخلط السارد كذلك بين أهل الروابي السبع وعدم تأكده من صحة الأحداث، فذلك شكل من الروابي صور متفرقة من هنا وهناك، ووظيفة القارئ هي إمساك الخيط الرابط بينها لكي يتسنى له فهم كل صورة ومرآة فهماً دقيقاً صحيحاً.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول السارد: «وحين كنت تدرك في يوم من الأيام لأنك أنت الآن فاقد الوعي. لا تعرف ما يجري من حولك، أنت وأصحابك كائنات من ورق. مجرد ذلك. ربما أنتم كذلك. ربما أنتم لستم كذلك. ربما أنتم فعلا كائنات من ورق حقير اصفر بالٍ. يصوركم القلم عليه. يشكلكم الخيال فيه. تعبث بكم اللغة في كل واد».(٥)

هذه مقاربة من وجهة نظر الباحثة - حول دلالة العنوان، ولكن يتبقى سؤال واحد هل حقاً «مرايا متشظية» يقصد بها المؤلف الروابي السبع، ما ذكر بأن العنوان يقصد به الروابي السبع هي محاول بسيطة من الباحثة لفهم دلالة العنوان ولربطه بالنص، وقد يكون فعلاً المؤلف يقصد بذلك العنوان هذه القبائل المتفرقة، والتي تشظت نتيجة للخلافات بينهم، ولكن هل كان موفقاً في هذا الاختيار للعنوان؟ وما هو الرابط المنطقي بين «المرايا» و«الروابي»؟ وهل كان العنوان مناسباً للغة الكاتب والزمن الداخلي للمتن الروائي، عنوان مثل هذا يجب إعادة النظر فيه، إما لأن الباحثة ليست على قدر من المستوى الفكري والنقدي لفهم مثل

٤) الرواية، ص١٣٤

٥) الرواية، ص١٢

هذا العنوان، أو لأن المؤلف قد يرمي لأشياء لم يستطع المتن الروائي إيصالها للقارئ. على خلاف اختيار المؤلف السابق للعنوان في رواية «وادي الظلام» التي كانت فيها الدلالة مباشرة وناجزة، وكان المؤلف يحيل بها إلى المتن الروائي ويقصد به مكان الأحداث.

ولكن في الحصيلة، فإن مرايا تعبر عن انعكاس لواقع هذه الروابي المتفرقة والمتشرذمة.

٢ـ رواية « فوضى الحواس»: [١]

«فوضى الحواس» للأديبة أحلام مستغانمي، عنوان مغر ولافت للنظر كما هو حال عناوين رواياتها دوماً. «فوضى الحواس»، «ذاكرة الجسد»، «عابر سرير»، كلها عناوين تحمل بين طياتها الكثير من الشعرية والمحملة بمرام إيديولوجية، في حلة جمالية. عندما يطالع القارئ غلاف الرواية، يجد امرأة مرتدية زي زهرة وكأنها ترقص، فيبدأ القارئ بالتحليق مع هذه الكاتبة عبر لغتها الحالمة والشعرية والقاتلة في آن واحد، كيف تعبر عن أحلام المواطن العادي، بلغة بالغة الشفافية وجريئة في آن واحد. « فوضى الحواس»، فما هي فوضى الحواس؟!

هل كل مشاعر الإنسان تعيش فوضى وعدم التوازن؟! وهل ما خلقه الله عز وجل على نظام دقيق اختلت موازينه؟! وما الذي جعل الموازين تختل؟ هل هو الحب في زمن اللاحب؟! أم الإرهاب والقتل جعل البطلة تعيش فوضى الحواس؟! كل هذه الأسئلة أثارها العنوان، فما هو الحال بعد قراءة المتن الروائي؟ هل سيتوصل القارئ إلى الإجابة؟ أم أنه ستنبثق أسئلة جديدة يحاول إجابتها.

أول ما يطالع القارئ هو إهداء المؤلفة، إذ تبين أن العمل الروائي هو مُهدى إلى ضحايا الاغتيالات: «إلى محمد بوضياف... رئيس وشهيد، وإلى سليمان عميرات، الذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ الفاتحة على روحه... إلى أبي ... مرة أخرى».[٢] وبذلك يتضح أن العمل كذلك مكتوب عن الاغتيالات والإرهاب، وأن البعد السياسي داخل في هذا العمل.

بعد هذا الإهداء، يبدو المتن الروائي منقسماً إلى أربعة فصول: «بدءاً، دوماً، طبعاً، حتماً»، هذه الكلمات التي تتماشى مع الأحداث في الرواية والتي تبين أن البطلة متأثرة جداً بها، فيها بدأت قصة حب جميلة، ومن خلالها شيعت أحلامها وأحلام أمتها، وودعت حبها لتعيش بين الورق والحبر.

والحواس تلعب دوراً كبيراً في حياة البطلة، وهذا أمر طبيعي فكيف لإنسان أن يعيش

١) أحلام مستغانمي، «فوضى الحواس»، منشورات أحلام مستغانمي، الطبعة الرابعة عشرة، ٢٠٠٤م
٢) الرواي. الإهداء

من دون الإدارك بحواسه والشعور بها، إلا أن البطلة قد التقت ما هو عادي ومألوف لدى البشر، لتظهره وتبرزه بصورة جمالية ورائعة، وغير مألوفة، وهذه هي جمالية الفن، الذي يضفي الجمال على أشياء يعتبرها الإنسان مألوفة وعادية، فهو بذلك أعطى الأشياء قيمتها الحقيقية، إذ يبدأ الفصل الأول المعنون يبدأ بقول الساردة: «عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يرسي حباً وسط ألغام الحواس».[٣]

يتحدث السرد عن قصة حب غير عادية، أمام حواس ومشاعر متأججة، تعيش عتمة فيكون الحب حالة ضوئية لها. فالبطلة هنا أمام قصة حب غير عادية، وفي المقابل يكون الحبيب غريب الأطوار، ويخالفها اختلافاً تاماً، رجل اللغة القاطعة، كلماته تتراوح بين «طبعاً» و«حتماً» و» دوماً» و» قطعاً»، تحمل هذه الكلمات بداية قصتها، كما تحمل إحداها نهاية قصتها، ولذلك يفهم القارئ لماذا سميت فصول الرواية بها.

يبدأ الفصل الأول من الرواية «بدءاً»، ليتحدث عن أولى خيوط الحكاية الغرامية، التي جمعت بين الساردة (أحلام أم حياة، أم إما) من خلال لعبة في السرد لا يعرف القارئ ما اسمها، والصحفي الذي لا يعلم القارئ عنه إلا أوصافه فقط، ومما يزيد أمر الساردة حيرة ويحير القارئ معها، أنها نسجت موعداً عاطفياً في الرواية، وذهبت في الحياة الواقعية لتبحث عن ذلك الرجل فتجده، «في زمن جميل اسمه بدءاً»[٤]، فتقول عن هذه الغرابة: «.. تماماً، تخطى الآن، بين وهم الكتابة... والحياة، وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي اقتنعت نفسي عبثاً بأنني لست معنية به، وأنه سيتم بين كائنات حبرية، لا تغادر عالم الورق، ورغم ذلك أمضي.. دون أن أدري أن الكتابة، التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحنى انحرافياً نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى، قصتي».[٥]

إذن هذه هي بداية الحكاية الغرامية التي كان الفصل الأول ممهداً لها، والبطلة تقول لا تعرف لماذا ذهبت إلى هذه القصة العاطفية، وكيف نسجت ميعاد بين كائنات حبرية، فإذا هي تذهب إلى الموعد هذا!! وهذا ألا يكون من الحاسة السادسة والتنبؤ بوقوع الأشياء قبل حدوثها، بما إنها كاتبة ولديها قدرة التنبؤ، أو تكون هذه الحالة ناتجة عن «فوضى الحواس» التي تعيشها الساردة، فخلطت الواقعي بالتخييلي، وإنها قصتها منذ البداية، ولكنها كتبت عنها فيما بعد؟!

ويأتي الفصل الثاني دوماً، لتقول الساردة، وتوظف هذه الكلمة بين ثنايا النص، بقولها:

---

٣) الرواية، ص٩
٤) الرواية، ص١٩
٥) الرواية، ص٣٩

«دوماً.. كنت أحبهم، أولئك العشاق الذين يزجون بأنفسهم في ممرات الحب الضيقة، فيتعثرون حيث حلوا، بقصة حب وضعتها الحياة في طريقهم، بعد أن يكونوا قد حشروا أنفسهم بين الممكن والمستحيل».[1]

دوماً الساردة تحب هؤلاء العشاق، وتجد ذاتها بينهم، إذن هي من الأصل متواطئة مع هذه القصة العاطفية، وتبحث عنها منذ أمد بعيد، وأتى بها القدر في هذا الوقت بالذات، بعد العيش مع رجل عسكري يكبرها من العمر عشرين سنة، ألا تشتاق إلى حبيب يداعب مشاعرها أو يفكر مثلما تفكر، ويعبر عن جيلها والمرحلة التي تعيشها. تقابله فلا تدري كم من الوقت يمضي؟! يتحدث وتشعر هي بفوضى في حواسها، ومساحات للصمت تزداد عندها:

«وكأن كل قدراتي العقلية قد تعطلت، لتنوب عنها حواسي، فألحق رجلاً اختزن جسدي رائحته».[2] فالحواس هي التي تسيطر على حياة الكاتبة، بل إنها سخرت أفكارها وظروفها جميعاً من أجل أن تقدم لها موعداً عاطفياً مع هذا الحبيب، مرة تشعر في عتمة الحواس، وكأن الحواس الخمس تعطلت ولا تساعدها على الإدراك، وكيف يحدث لها هذا، وهي كما تقول عن نفسها: «وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق».[3]

هذه القصة تذهل البطلة وتفقدها القدرة على الإدراك، بعدما كانت الأديبة المبدعة، التي تعي وتدرك كل ما يحيط بسهولة.

ويأتي الفصل الثالث «طبعاً» لينبئ الكاتبة عن أزمة في حبها، لأن هذا الزمن لم يكن زمناً للحب، بل زمن الإرهاب، الذي جعل البلد تعيش فوضى وتخبطاً ليس بعده تخبط، في وقت الحرب الأهلية والعنف، في زمن يقتل فيه الإنسان بتهمة الكتابة وقول الحق، الصحفي يقتل، والمعلم يقتل، والموظف العادي، حتى رئيس الدولة، محمد بوضياف، لم يسلم من وطأة هذا العنف، بل إنه اغتيل، وهو يؤدي مهامه بكل ذمة وضمير، ولم قُتل، هل لأنه اهتم بشؤون البلاد، وأراد أن يحدث تغيراً حقيقياً فيها، إنه المصلح الحقيقي والثوري القديم، يقتل وهو يلقي خطبة إلى الشعب الجزائري، فأي أحد يستطيع الحب، في ظل ظروف تذهل العقل، وتصيب الحواس بعتمة شديدة، وسوداوية. ولكن البطلة تصر وتقول: «لم يكن زمناً للحب، ولكن أليست عظمة الحب في قدرته على الحياة في كل الأزمنة المضادة؟».[4]

١) الرواية، ص٤٣
٢) الرواية، ص٧٤
٣) الرواية، ص١٢٤
٤) الرواية، ص١٥٧

من أجل الحب وقيمة الحب في الحياة، ولأن الحب مصدر السعادة في الكون، ولأن صوته وكلامه ومنطقه يولد الأفراح في دنياها، تستمر في الحب، وتراهن عليه بعمرها. «وهو يتحدث إليها كأنه يراها بتداخل الحواس.. صوته يختزل المسافة بين حاسة وأخرى. يعيد تنقيط الجمل.. يعيد تنقيط الأحلام»[٥]

وفي الفصل الرابع «حتماً»، تتضح بداية النهاية المأساوية بقصة حب لم تعرف إلا اللقاءات المسروقة من عيون الزوج، والأم، والناس، قصة انتهت قبل البداية، امرأة متزوجة من عسكري ذي رتبة رفيعة بالبلاد، وحبيب يهددها القدر بأخذه منها، فهو يعمل في مهنة الموت في الجزائر، الصحافة: «حتماً.. نضج الحلم. ولكن الزمن هو الذي لم يستو بعد. فما جدوى أن يبلغ القلب رشداً سريعاً؟!»[٦]

تنتهي الرواية في الفصل الأخير، كما تنتهي أحداث القصة، في نهاية قصة الحب في مقتل الحبيب، بسبب امتهانه الصحافة، وبسبب كتابته عن حالة البلاد السياسية، تنتهي الرواية بمثل الصدمة للبطلة والقارئ، عندما تكتشف البطلة بأنها أحبت شخصاً يختلف عن الشخص الذي أحبته منذ البداية، وإنها رسمت في داخلها ملامح لشخصية لم تكن هي الشخصية ذاتها، وأوهمت نفسها بحب رجل يتماهى مع الرجل الذي شاهدته أول مرة، واستمرت بمطاردة رجل آخر، ويا لخيبة البطلة والقارئ عند اكتشاف هذه النهاية، لتعلن ولتبوح: «لم أكن أدري أن الحب كان يسخر مني، مسرباً كلمة السر نفسها لأكثر من رجل، الآن أعي أنني يومها اختلفت، بفرق كلمة ولون، قطار الحب الذي كنت سآخذه، فلحقت في لحظة من فوضى الحواس، بذلك اللون الأسود، وأخطأت وجهتي.. لقد أصابني الحب يومها بعمى الألوان. وأربك بي أيضاً، حاسة النظر».[٧]

تكتشف البطلة في لحظة وفاة الحبيب أنها قد أحبته بالخطأ، فتثور في نفسها، كل مشاعر الحزن والخيبة والفجيعة لهذه المغالطة، التي ما نتجت إلا عن فوضى الحواس التي تعيشها البطلة، ليست البطلة وحدها بل هي حال البلاد بشكل عام، بسبب العنف والقتل والتدمير، فغلب العام على الخاص، وجعل البطلة من دون أن تذكر ذلك مباشرة بأنها ما هي إلا أحد أبناء الشعب الذين يعيشون تجليات هذا العنف، ولا تقول البطلة بأن العلاقة مباشرة بينها وبين ما يحدث لها من أحداث، وما يحدث للبلاد من عنف، إلا أن هذه الأشياء قيلت بصورة فنية وأدبية رفيعة، يصل إليها القارئ من خلال معطيات النص.

٥) الرواية، ص١٥٨
٦) الرواية، ص١٩٩
٧) الرواية، ص٣٤٧

وكما أخبرت الساردة في البداية إن قصتها تتراوح بين «طبعاً» و«حتماً» و«دوماً» و« قطعاً»، فإن قصتها بدأت بـ«بدءاً» وانتهت بـ«قطعاً»، تنتهي حكايتها وهي تقول بيقين مؤلم: «قطعاً.. الحب ليس سوى حالة ارتياب، فكيف لك أن تكون على يقين من إحساس مبني أصلاً على فوضى الحواس، وعلى حالة متبادلة من سوء الفهم، يتوقع فيها كل واحد أنه يعرف عن الآخر ما يكفي ليحبه».[1]

إذن فوضى الحواس التي عاشتها البطلة مرتبط بالحالة غير الطبيعية التي تعيشها البلاد، هي السبب في خوض البطلة لهذه العلاقة الوهمية، وهذا هو الذي جعل البطلة تعلن موت قيمة الحب، مادام لا يمثل سوى حالة ارتياب، وهذا بالتأكيد إنه من إحدى تجليات العنف، كون الإنسان لا يؤمن في القيم الجميلة من مثل الحب.

من خلال ما تقدم اتضح أن العنوان ينتسب إلى نمط العنوان غير المباشر الذي ينقسم إلى دائرة دلالية ذاتية؛ فالعنوان قد فهم وأول من خلال معطيات النص، ومن داخل الرقعة الروائية.

«فوضى الحواس»، تواترت في أكثر من مرة في النص، لتبين أن المؤلفة تدين هذه الفوضى في الحواس التي جعلتها تعيش هذه الحالة، متوسلة بكلمات أو مفاتيح لفصول الرواية: «بدءاً، طبعاً، دوماً، قطعاً، حتماً»، ولتبين بأن ما هو ثابت ويقيني تأتيه لحظة ويصبح من ضمن الأشياء المشكوك فيها، كما أن هذه الكلمات كانت مثل المفاتيح السردية التي تمهد لكل فصل وأحداثه.

وكما وذكر سابقاً، إن الأديبة والروائية الجزائرية كانت تجيد اختيار عناوينها دوماً، فقبل « فوضى الحواس» كانت رواية «ذاكرة الجسد»[2]، من ضمن العناوين المميزة للمؤلفة، والتي لا تفهم مباشرة، بل تحتاج إلى وقت من القراءة والتأويل، إذ كانت «ذاكرة الجسد» تعبر عن يد خالد طوبال المبتورة أثناء الثورة الفرنسية، وإن «ذاكرة الجسد» كانت تعبر عن ذكرى الثورة الجزائرية، وما بعدها من أحداث، ليحس البطل بعمق المفارقة فيده التي خسرها من أجل وطنه، يجد هذا الوطن يتنكر له ولأحلامه وطموحاته فيعيش خارج البلاد، رافضاً العودة إليه.

٣ـ « بخور السراب»:[3]

ثالث عنوان من العناوين غير المباشرة من مجموع الروايات المدروسة، «بخور السراب»،

---

١) الرواية، ص٣٤٨

٢) «أحلام مستغانمي»، « ذاكرة الجسد»، منشورات أحلام مشتغانمي، بيروت، ١٩٨٨م

٣) بشير مفتي، بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م

مركب إضافي «مضاف (بخور)، ومضاف إليه (السراب)، والقارئ يستغرب من الجمع بين هذين، فما هو الرابط بين البخور والسراب؟! فالبخور هو الرائحة الطيبة والشذية، أما السراب فهو ظاهرة من الظواهر الطبيعية: «السراب: ظاهرة طبيعية ترى كمسطحات الماء تلتصق بالأرض عن بعد، تنشأ من انكسار الضوء في طبقات الجو عند اشتداد الحر».(٤)

والسراب هو الشيء الذي يراه الإنسان ولكن ما أن يقترب منه لا يجده، فكيف يكون هذا الشيء الوهمي له رائحة وعطر؟! لا بد أن تكون هذه إشارة من المؤلف إلى شيء آخر يرمز له ببخور السراب.

لعل ما يثير انتباه القارئ، أنه عندما ينظر إلى الرواية، وفي الغلاف الخارجي يجد ست صور لوجه واحد يشكل على الناظر، هل ما يرى هو صورة رجل أم لامرأة ، فتبدأ الضبابية في الرؤية منذ أول وهلة منذ الغلاف، وعند ترك تحديد جنس هذه الشخصية الموضوعة على وجه الغلاف، يلتفت القارئ إلى الهيئة التي تكون عليها هذه الشخصية، هذا الرجل أو المرأة يجلس على أريكة، واضعاً ذراعيه فوق بعضهما البعض، مسنداً رأسه على طرف الأريكة، تبدو على ملامحه علامات الحزن والأسى والشرود الذهني، يرتدي قميصاً ذا لونين، اللون الأبيض والأسود، قد يرمي من خلاله للحزن والفرح في حياة هذه الشخصية التي على الغلاف. كما يثير الانتباه كذلك تعدد نفس الصورة ست مرات، قد يكون هذا التكرار في الصورة المقصود منه: التأكيد على هذا المشهد الحزين ورسخ هذه الصورة في مخيلة المشاهد، أو قد يكون المغزى منه أي التكرار ما هو ناتج إلا عن ضعف في الرؤية البصرية مما يسبب تكرار هذه الصورة، كل هذه أسئلة يطرحها القارئ من مجرد مشاهدة الصورة، أما الإجابات فتترك عند قراءة المتن الروائي، لعله يعثر بين ثنايا النص على إجابة شافية.

بعد قراءة متفحصة للرواية، يجد المعنى يتوزع على محورين دلاليين، هما:

أ. المحور الأول: يمكن قراءة العنوان على ضوء حياة البطل والرواسب التي أثرت فيه، البطل السارد الذي انقسمت حياته بين الماضي والحاضر، فضاعت وتلاشت شخصيته، الذي حاول تجريب كل شيء من أجل إسعاد روحه، لكنه لم يجد راحة في أي شيء، ولايجد يقينا يسكن إليه، ويناضل من أجله.

السارد يوضح أن سبب معاناته معاملة والده القاسية جداً، التي حجرت قلبه قسوة وشعوراً بالظلم، هذه المعاملة التي جعلته يهرب إلى بيت جدته بعيداً عن والده المسكون بالأساطير

٤) القاموس الوسيط، دار عمران، مجمع اللغة العربية، الطبعة الثالثة، الجزء الأول ص٤٤١

والخرافات، وما يعود لوالده إلا بعد عام وقت احتضاره، ويعرف الأب بأنه كان قاسياً مع الابن، ويوصيه بقراءة كتاب كان يحتفظ به هو قائلاً: «سأموت، وستعرف فيما بعد ما ترغب في معرفته، ليس من حقي كشف أي سر، الأمانة أتركها لك لا تخيبني أرجوك، أنت موعود لحمل هذه الأمانة هل تفهم؟؟».[1]

يقرأ السارد الكتاب، ويجد فيه ما يبرهن على وجود ما هو فوق، والأشياء التي تختفي وراء كل ما نراه، ولا يخبرنا السارد عن شيء من مضمون الكتاب؟ هل هذا لأن السارد يرى الكتاب وهما من أوهام الماضي، أم لأن السارد يمقت كل شيء يخلفه له والده؟! يمضي السارد في تعليمه، ويدخل الحقوق، ويرى طلبة يكملون دراستهم ويدخلون في منظمات سرية سياسية فلا تشده، ولا تعني له شيئاً، من مثل خالد رضوان، الحزبي الثوري، كما يرى شباباً يعيشون العاطفة والحب، وهو يسأل نفسه لم لا تحب؟ لم لا ترتبط بامرأة؟ كل هذه أسئلة تحيره وتثير أحزانه، حياته بين البين، ويمارس اللذة الجسدية مع العاملة في المنزل، ويتركها تجر أذيال العار والفضيحة وحدها من دون أدنى إحساس بالمسؤولية، سوى وخز في الضمير يعود بين الفينة والأخرى، ويهرب إلى الخمر لعله يُنسيه أحزانه، وموت روحه: «الشرب والنسيان كان دواء الحالة حتماً، وما تصورت أنني سأواجه شيئاً من هذا القبيل وستعترضني أسئلة حول نفسي، حول ما فعلت وما ظننته لا شيء ثم رأيي به يتحول بين رمشة عين وأخرى إلى مشكلة وجودية كبرى على حلها بسرعة».[2]

إذن تتضح مشكلة السارد أنها مشكلة وجودية بينه وبين نفسه، ليست بينه وبين الناس، وهي رواسب قسوة والده معه، والكتاب الذي قرأه جعلت منه إنساناً يفكر في قضايا الكون، ولكنه مجرد تفكير فقط لا غير، لا عمل جذري يغير فيه حياته، ويغير الكون من حوله، مثل خالد رضوان، رجل يمتهن المحاماة، يعمل بجد ونشاط في النهار، ليهلك جسده وفكره في الحانة والشرب ليلاً، على هذه الدوامة حياته، إلى أن يقابل ميعاد (وليلاحظ القارئ دلالة الاسم هنا، ميعاد للفرح أم الحزن، ولكنه ميعاد وحسب). المرأة المتزوجة من رجل إرهابي الطاهر سمين، فتذهب إليه لتسأله عن وضعها هل هي في حكم المطلقة أم الأرملة؟ أم ماذا؟ وما يلبث قليلاً حتى يحب ميعاد، ويرى سعادة الكون في قربها، وأنها مصدر السعادة في الحياة، ويكذب عليها ويقول لها بوفاة زوجها، من أجل أن يضمن محبتها ووجودها معه إلى أقصى فترة ممكنة، وتأتي معاناة جديدة في حياته، كيف يحافظ على ميعاد؟ وكيف يبقيها جنبه أبد العمر؟ وتكمن الأزمة الحقيقية عندما يبدأ زوجها بالتهديد بقتل الاثنين بتهمة

١) الرواية، ص٣١
٢) الرواية، ص٥١

الخيانة، ويقرر الذهاب إلى قريته لكي يبني قبة مسجد أحد الأئمة، كي ينال رضى جده وأبيه، هذه إحدى الرواسب الداخلية التي كانت تعكر عليه صفو حياته: «بقيت مصراً على رأيي في ما بدأ الناس المتجمهرون يغادرون المكان بعلامات تعجب واستغراب واضحة وإلى حد ما تأسف على خللي العقلي هذا بينما كنت في سريرة قلبي راضياً بقدري سعيداً بما قدرت على تحقيقه وأكثر من هذا كان شعوري أن جدي ووالدي راضيان علي يزيد من توقدي الداخلي وانفراج روحي وهدوء نفسي..».(٣)

وكأن السارد وصل إلى مفتاح السعادة وهو بالتخلص من جذور الخزي في الماضي، أن يرضي جده ووالده ولو بعمل بسيط، ومن ثم يريد حرق هذا الكتاب الذي دمَّر حياته، وكان كالنبوءة المشؤومة، والعائق الذي تمنعه من الالتقاء بميعاد، والسعادة ، يناقش نفسه وهو يحمل الكتاب يريد إحراقه، قائلاً: «نظرت إليها متملياً ومنغمساً في حالة من التماهي الكلي فكأن ما احترق هو روحي كلها، هو مشروع هروبي وحلم انتهائي وطريق نجاتي.. هو ما تجذر في منذ الصغر، هو علاقتي الغريبة بماض لم أدركه الآن إلا كجرح وحكاية غريبة، نسجتها الأسطورة القديمة، التي كنت أظن أنني ذات يوم بترت خيطها العميق وحبلها السري».(٤)

يتخلص البطل من شعوره بالذنب إزاء جده وأبيه، ويحرق الكتاب، رامياً الماضي خلفه، متوجها إلى ميعاد الحاضر والمستقبل، فهل يجد ميعاد؟!

إنه يذهب إلى ميعاد فيجدها في حالة خطيرة، بعد محاولة زوجها لقتلها، فيلوم نفسه بأنه هو الذي تخلى عنها وهي في أمس حاجة إليه، قتلها بتخاذله عنها، ليتضح له إنه بقي حياته كلها متخاذلاً عن كل شيء، إنسان مسلوب الإرادة رهين الماضي، والذكريات المريرة، والأفكار الوجودية الهدامة، ليسأل نفسه ويحاسبها:

«فهمت بعدها كل شيء...

من قتل ميعاد حقاً؟ هو أم أنا؟»(٥)

تموت ميعاد ويموت بعدها السارد مقتولاً بالرصاص على أيدي الإرهابيين، ويتضح أن «بخور السراب» تعبر عن اليقين الذي يبحث عنه السارد، وكل ما يرتاح للقرب منه يتلاشى ويبعد عنه، وجد اليقين بذلك الكتاب ولم يلبث أن أحرقه، ووجد السعادة في الحب ولكنه لم يستطع أن يفعل أي شيء لهذا الحب، بل قدمه هدية للموت. فهذا هو «بخور السراب» تلك

٣) الرواية، ص١٤٨
٤) الرواية، ص١٥٠
٥) الرواية، ص١٥٤

الرائحة الجميلة التي يبحث عنها في عبق الماضي، فلا يشتمها، ويتشبث بحاضر ميعاده إلا أن القدر يسرقها منه، فلا يتبقى له سوى السراب وحده. كما قال تعالى: «كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً»[1]

كما تبين أن الصورة التي على الغلاف ما هي إلا صورة السارد الذي يرى لنفسه أكثر من وجه وأكثر من حالة وجودية، ولا يستطيع أن يصل إلى حالة واحدة يستقر بها. «بقيت أكثر من محتار، أكثر من مندهش... سكن وجهي أنا أيضاً شيء من الحزن وكثير من الضباب... سكن وجهي أفول... وحنين لشيء بعيد وغائب باستمرار».[2]

ب. المحور الثاني في دلالة المعنى:

يرمز المعنى الدلالي الثاني للرواية إلى حياة بعض الشخصيات التي تحيط بالسارد من مثل صديقه، خالد رضوان والصحفية سعاد آكلي، وصديقه الثاني حداد، هؤلاء الكتاب بالصحافة، والأساتذة الجامعيين، الذين كانوا يؤمنون بمبادئ العدالة والخير وقيم الحرية والمساواة، وبالمنافسة الشريفة ليأتي زمن الإرهاب ويهدم هذه المبادئ والقيم، ويجدون أنفسهم متلاشين وممسوخي الحياة، فالجزائر التي قضوا حياتهم كلها في الدفاع عنها وعن حرية المواطن الجزائري، يجدون أن إخوانهم الجزائريين هم من يشهرون بأوجههم سيوف البغي، ويطعنونهم بخنجر الغدر، يتوجه السارد وزملاؤه إلى الحانة ليهربوا من واقعهم المرير: «نشرب كثيراً من ضباب الحانة ونثرثر عن الثورة التي لن تأتي والإنسان الذي لم يخرج بعد والأحلام المجزأة والمخنوقة وتعاسة في سجن اللاحقيقة»[3]

إذاً «بخور السراب» أتت لتعبر عن حياة السارد، وعن جيله الذي يعيش في سجن اللاحقيقة.

كما يأتي عنوان الرواية «بخور السراب» كإسم لرواية صديق السارد حداد الكاتب والأستاذ الجامعي، الذي يطارده الإرهابيون ويتمكنون من قتله أخيراً، يكتب رواية، ويكون عنوانها: «بخور السراب»، بل إنه يجعل السارد بطلاً لها، ليكون رمزاً لها بكل التناقضات التي ملأت حياته، إذ يرسل له: «أريدك أن تطمئن علي، وسأبعث لك بروايتي الجديدة، أريدك أن تقرأها بنفسك.

تصور لقد اخترتك أنت لتكون بطلها، أرجو أن لا يزعجك ذلك،

١) القرآن الكريم سورة النور، آية ٣٩
٢) الرواية، ص٨٢
٣) الرواية، ص١٧

ملاحظة:

ما رأيك في عنوانها «بخور السراب»؟[٤]

كما يتضح كذلك أن الكاتب يقدم شبه مواجهة للسارد بحقيقته، وأنه يتبع الأوهام والسراب، كونه يكتب رواية اسمها «بخور السراب» ويجعله بطلاً لها. الكاتب مهدد بالقتل ويمارس حياته بطريقة عادية، بينما السارد الذي لم يكن مهدداً بأي شيء فهو يعيش الشقاء والتردد والجبن إلى أقصى درجة. هكذا تتبين دلالة العنوان، وهو كما ذكر غير مباشر الدلالة، ولكن بعد الإحالة إلى النص يتمكن القارئ من فك بعض رموزها، ولا تزعم الباحثة أنها قد أتت على دلالة العنوان كاملة ودقيقة إلا أنها هذه ما هي إلا محاولة في فهم المقروء من بعض معطيات النص التي توافرت لديها.

٣- نمط العنوان المكون:

قد ذكر سابقاً أن نمط العنوان المكون لا يكون مفتاحاً دلالياً فقط، ودالاً لمدلول داخل النص وحسب، إنما يلعب دوراً كبيراً في النص، إذ يكون أحد العناصر المكونه للنص، وكما يضرب عليه مرسل العجمي مثالا بأن عنوان رواية «المرأة والقطة»، لا يقف عند عتبة النص المتن، «وإنما يدخل في نسيج الرواية بوصفه عنصراً بنيوياً حاسماً في تشكيل بناء الرواية».[٥]

فالمرأة هي العمة الشريرة، بينما القطة فهي قطة البطل المحبوبة، التي قتلتها العمة وهو بذلك شكل أحد مكونات النص. وكذلك رواية «الغريب» لألبير كامو يعبر عن ذلك الرجل ذي الأطوار الغريبة، والذي أودت به غرابته إلى قتل رجل من دون أي سبب، بالتالي تم إعدامه. والأمثلة كثيرة على نمط العنوان المكون، مما يؤكد على أن الروائيين قد اعتنوا بمسألة العنونة عناية كبيرة منذ بدايات هذا الفن.

وبالنسبة لمجموع الروايات المدروسة هنا، فإن أغلب عناوينها تنسب إلى نمط العنوان المكون، وعندما يكون العنوان أحد مكونات النص، فإنه بالتأكيد سوف يلعب دوراً كبيراً في قراءة وتأويل النص، ومفتاحاً من المفاتيح التي توصل إلى المعنى.

وفيما يلي عرض لمجموع عناوين الروايات الجزائرية التي تشكل هذا النمط من العناوين.

٤) الرواية، ص١٠١

٥) د.مرسل فالح العجمي، الخطاب الروائي في الكويت: أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي، مجلس النشر العلمي، الكويت، خريف ٢٠٠٥، ص١٦

١ـ رواية «الورم»:[١]

«الورم» من أحد العناوين التي تثير الخوف والرعب في قلب القارئ منذ مطالعة الرواية، فيتردد بينه وبين نفسه هل يقدم على قراءتها أم لا؟ وأول معنى يثيره الورم في ذهنية المتلقي، هو الانتفاخ والنتوء في أعضاء الجسم، وهو في لسان العرب: «ورم: الورمُ: أخذ الأورام النتوء والانتفاخ، وقد ورم جلده، وفي المحكم: وَرِمَ يَرِمُ. وأورمَ بالرجل وأورمه: أسمعه ما يغضب له، وهو من ذلك، وفعل به ما أورمه أي ساءه وأغضبه. وورم أنفه أي غضب».[٢]

والورم في الوسيط يعني: «الورم في الطب: ورم سرطاني سركومي، ينشأ من هنة جنينية الأصل كامنة في الكلية».[٣]

يتضح أن المعنى الأول للورم هنا هو الانتفاخ والنتوء، والمعنى الآخر يأتي كناية عن الغضب، وكل هذه المعاني مأخوذة من الناحية المعجمية اللغوية. ولكن هناك معنى اصطلاحياً آخر للورم، وهو ما تعارف عند الناس أن الورم يقصد به المرض الخبيث «السرطان»، وهذه كل معاني تثير في نفس القارئ حمولة كبير من مشاعر الحزن والأسى والضيق والذعر، وينتبه القارئ أن الصيغة أتت على سبيل التعريف بإضافة (أل التعريف) على الكلمة، وكأن هذا الشيء معروف بين القارئ والكاتب، كل هذه المعاني يضعها القارئ بذهنه وهو يقرأ النص، ويرى أي هذه المعاني التي تصدق على النص.

قبل قراءة النص سوف يلتفت القارئ كذلك إلى الغلاف، فيجد جداراً وبه ما يشبه الشرخ المنتشر أوسط الجدار، رسمة لا توحي للقارئ بأكثر من هذا، فما هي علاقتها بالمتن الروائي؟! هذا من ضمن ما ستبحث إجابته في الورقات القادمة.

يقرأ القارئ الرواية، فلا يجد أي ذكر للفظة الورم، ولا يرى أحداً مريضاً، أو يشتكي من أي نوع من أنواع الورم، فتبدأ العملية الثانية من القراءة، وهي البحث في البنية العميقة للرواية، ولبعض الملابسات التي قد يستفيد من قارئ الرواية في فهم دلالة العنوان. من مثل الحكاية والمضمون الفكري للرواية، أي الناحية الموضوعاتية.

الرواية تتحدث عن جماعات إرهابية تسيطر على حياة المجتمع الجزائري، وتعادي وتقتل كل من يتعاون مع السلطات الجزائرية، والسلطة كذلك قد لعبت دوراً كذلك في الرواية من أجل محاربة الإرهاب والحد من تياره المتواصل، فالجانب الموضوعاتي للرواية ينقسم

---

١) محمد ساري، «الورم»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م
٢) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني عشر ص٦٣٣ـ٦٣٤
٣) القاموس الوسيط، دار عمران، الجزء الثاني، ص١٠٦٩

بين ثلاث دوائر رئيسية، الدائرة الأولى: تمثل الإرهابيين الذين يسيطرون على الأوضاع في الجزائر، من خلال أعمالهم الإرهابية وعمليات الاغتيالات المنظمة. والدائرة الثانية: هي السلطة وتتجلى في رجال المفرزة الذين يحاولون السيطرة على الأوضاع، ولكن من دون جدوى لأنهم يحاربون عدواً متخفياً وراء الجبال، ولا يظهر إلا ليلاً .أما الدائرة الثالثة: فهي خاصة بالمجتمع الجزائري الذي عاش بين بطش الإرهابيين وبين ظلم السلطة، التي تعاقب المواطنين بمجرد الشبهة.

تبدأ الحكاية بطلب الإرهابيين من السارد أن يشاركهم في أعمالهم الإرهابية، وأن يكون واحداً من أعضاء جماعة يزيد الحرش، والسارد في البداية يرفض لأنه، وعلى الرغم من انتسابه إلى الأحزاب الإسلامية، لم يكن كريم مقتنعاً بهذه الأفكار التي وجدها متطرفة وتخالف المذاهب الفقهية التقليدية التي تراعي الطبيعة الإنسانية، التي ليست ملكاً وليست شيطاناً».(٤)

كريم لا يقتنع بفكرة القتل، فالشعب الجزائري ليس له ذنب فيما حدث من أحداث بين الإرهابيين والسلطة، فلم يقتلون أبناءه بدون سبب. ولكن كريم سوف يجد نفسه بين أمرين: إما الانصياع لأوامر الإرهابيين، وقتل محمد يوسفي الصحفي وصديقه الحميم، أو أن يسافر والسفر يتطلب مالاً وإجراءات كثيرة لا يستطيع القيام بها، فلذلك هو مجبر في الدخول في هذا الحقل، خوفاً من الموت. يقتل كريم محمد يوسفي في مشهد من أبشع المشاهد الإنسانية وحشية وهمجية، قتل صديق عمره وأخ خطيبته، فماذا تبقى له، وهل من أمل في الحياة بعد. وبعدها يتعود كريم على القتل، ويصبح هذا الأمر من أسهل الأمور لديه، وبين فينة والأخرى يحاول أن يقنع نفسه بتوجهات الأمير يزيد الحرش، وجماعته، كذلك تزداد الأحداث الإرهابية في البلدة عنفاً وضراوة، وتتفشى الحوادث العنيفة، والمجتمع صامت لا يستطيع تحريك ساكن، وإلا سوف تطالهم عائلة الردى، لدرجة أن الإرهابيين بلغت بهم الجرأة أن يداهموا مركز الشرطة ويقتلوا شقيقة زوجة رئيس المفرزة، من هنا يتضح أن العنوان، عنوان الرواية «الورم» لم يعبر عن حالة مرضية أصابت فرداً بعينه، ولم يشر إلى أي شخص يعاني من مرض أو انتفاخ أو نتوء، فما هو الورم إذن؟ إن الورم هذا ما هو إلا انتشار وتفشي الإرهاب وحوادث القتل في الرواية، لدرجة أن مركز الشرطة بكل قواته يحاول يستأصل ويحد من هذا التيار المتزايد ولكن دون جدوى، الخوف والرهبة هما المسيطران على الوضع، فتجد الرواية مليئة بصور الخوف والقلق والاضطراب، فالسارد يقول عن حالة الشعب الجزائري: «أما اليوم، يظهر أن الخوف قد استبد بقلوبهم، فأصبحوا حذرين بشكل ملفت للنظر، .... فمن

---

٤) الرواية، ص٣٢

جهة، عيون أجهزة الأمن المثبتة في كل زاوية، تلاحق المشتبه فيهم، ومن جهة أخرى السيوف الصدئة المسلولة وخراطيش المحشوشة للجماعات الإسلامية المسلحة التي تحصد دون تمييز بين الحشائش الضارة وسنابل القمح النافعة».[1]

هذه الوضعية التي تعيشها الجزائر، يعتبرها المؤلف شبيهة بالورم الذي يحاول الكل صده، ولكن من دون جدوى، فهم أمام مد عنيف لا يعرفون كيف يقاومونه، فالورم هو انتشار الموت والخوف والهلع والإرهاب في وادي الرمان، فأصبح يطال الطفل والعسكري والأب والأم، فأصبح أفراد الشعب الجزائري يقنعون أنفسهم بهذا الوضع المزري: «علينا أن نتقبل وضعنا الجديد بصبر أيوب. نحن مجبرون أن نتعايش مع الجثث. أن نستنشق الرائحة المرعبة للموت الذي أصبح يلازمنا كظلنا تماماً، أن نزور المقابر أكثر من السابق لندفن أصدقاءنا وأعداءنا معاً».[2]

إنه الموت يحصد الكل، الصديق والعدو، الكبير والصغير، هو مرض عضوي يصيب المجتمع الجزائري، ويحتاج إلى عملية قيصرية لاستئصاله، فهل ستفلح الشرطة ومعها أفراد المجتمع بعلاج هذا المرض المزمن، تنتهي الرواية بانتصار كاسح للإرهابيين فيقول كريم: «بدون كلمة، اقتفيت أثر أميري يزيد الحرش، متبوعاً بعبد اللطيف، أراني مسروراً جداً بهذه الترقية، إنها البداية، أنا أيضاً أرغب في رتبة أمير يقود جماعة من الرجال الأشداء، ينصاعون لأوامري، قريب إن شاء الله».[3]

خطط لتشكيل جماعات إرهابية جديدة، والأمير يزيد (ولنلاحظ هنا دلالة الاسم يزيد على وزن الفعل المضارع الذي يعني الاستمرارية، كذلك معناه في الزيادة والنماء)، معنى هذا إن المد للتيار الإسلامي المتطرف في زيادة واستمرار، وكيف يتخلص الشعب الجزائري منه وهو «الورم» الذي ما إن يستأصل من عضو ليظهر في عضو آخر.

كما تتضح دلالة الرسم بأن العنف السياسي في الجزائر أشبه بالشرخ الذي يظهر في الجدار ويتزايد مع الأيام، فتأتي صورة الشرخ موازية لمرض الورم، ويحملان نفس الدلالة.

القارئ عندما يقرأ هذا العنوان يبرز في ذاكرته عنوانان من عناوين الروايات العالمية، هما «الطاعون» لألبير كامو الذي تحدث عن مرض الطاعون الذي انتشر في مدينة لندن، وتفشى فيها، كذلك رواية مارسيل غابريا ماركيز «حب في زمن الكوليرا»، كل هذه العناوين تشير إلى الأمراض المزمنة التي تتحدث عن عنفها المتون الروائية، إلا أن العنوان هنا يختلف،

---

١) الرواية، ص٥٠

٢) الرواية، ص٥٠

٣) الرواية، ص٢١٢، ص٢١٣

إن المرض «الورم» يتحدث عن إحدى الأفعال الإنسانية الإجرامية التي تفشت في المجتمع فأصبحت كالورم. وكان العنوان «الورم» ينتسب إلى نمط العنوان المكون لأنه شكل عنصراً مكوناً في الرواية، فهم من خلاله مرمى الكاتب، وأن الإرهاب يسير في تيار متزايد، كما هو «الورم».

٢- رواية «دم الغزال»:

رواية «دم الغزال» للروائي والصحفي مرزاق بقطاش، منذ البداية وهي تثير الأسئلة، العنوان هو «دم الغزال»، ولكنه يشكل علامة استفهام، فالعنوان غامض، فماذا به دم الغزال؟ وما علاقته في العمل الأدبي، العنوان يبدو كالخبر المبتور، وكأن له تكملة من مثل هذه حكاية دم الغزال؟ أو أن يُقال دم الغزال الذي اصطيد مثلاً في مكان ما.

وكذلك المعروف أن دم الغزال لا يظهر إلا بعد قتله، كل هذه المعلومات أو الإشارات، يضعها القارئ في ذهنه وهو يقرأ العمل.

كذلك ينبغي القول أن عنوان الرواية يعتبر من ضمن العناوين المكونة، أي إنه يعبر عن عنصر من عناصر النص، على عاتقه مهمة توصيل الرسالة التي يريد أن يوصلها الروائي إلى المتلقي.

«دم الغزال» هو العنوان الرئيس للرواية، التي تنقسم إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول بعنوان «وما قتلوه، وما صلبوه...»، الفصل الثاني هو معنون بـ«منطقة الأنبياء»، والثالث «مرزاق بقطاش»، وسيتضح أن العناوين الفرعية هذه إنها عناوين كذلك مكونة، أي تحللت داخل النص الروائي، وشكلت حدوداً فاصلة في فهم المعنى وتأويله، كما شغلت مساحة ليست بسيطة في المتن الروائي من خلال ذكرها والتحدث عنها في أكثر من موضع. ولكي يفهم المعنى للعنوان الرئيسي، يجب قراءة العناوين الفرعية، وفيما يلي قراءة لكل عنوان على حدة:

أ- الفصل الأول «وما قتلوه، وما صلبوه...»:

يتحدث هذا الفصل عن مقتل الرئيس الجزائري محمد بو ضياف رحمه الله، ويعرض للساسة والشخصيات الرسمية التي أتت لتشيع هذا الرئيس العظيم، وهم السبب الرئيسي في مقتله، إذ يعلن مرزاق بقطاش السارد، وليلاحظ القارئ حالة التماهي بين سارد الرواية والمؤلف الحقيقي للرواية، يعلن للملأ أن يشك في نزاهة الساسة: «بوضياف، جون فتزجرالد كينيدي، وعشرات غيرهما من أهل السياسة الذين انتقلوا إلى العالم الآخر أمام الملايين

من شهود العيان، ومع ذلك، فإنه لم ينكشف أمر أولئك اللذين يجذبون الخيوط في الخفاء. والحقيقة هي أن القتلة معروفون ولكنهم يعزفون على وتر الوقت. ينتظرون أن يهدأ الفوران الشعبي والمعارضون ثم يعودون إلى سابق ممارساتهم لكي يقضوا على هذا أو ذاك، أو كل من قد يعترض سبيلهم». [1]

ويستغرب من القدرة العجيبة لديهم في التلون، فكيف يقتلون الشخص ويغتالونه، وفي نفس الوقت يرثونه وينعونه.

وبما أن محمد بو ضياف شخصية سياسية مرموقة، وشهيرة بمواقفها السياسية النضالية المشرفة، وبرغبته الحقيقية في الإصلاح، فإن هذا العنوان «وما قتلوه، وما صلبوه».. أتى للتعبير أن محمد بو ضياف، ومن معه من المناضلين من أجل الحقيقة، خالدون ما بقي التاريخ، لأن التاريخ يخلد العظماء، وإنها محاولة عابثة من خصومه السياسيين، محاولة التعتيم على أفكار هذا الرجل، ونسوا بذلك أن الشعب الجزائري كله محمد بو ضياف، كما يتضح كذلك من العنوان، أنه تناص مع الآية القرآنية الكريمة، حول مقتل سيدنا عيسى عليه السلام، الذي ظن اليهود بأنهم قتلوه ولكن الله سبحانه وتعالى رفعه إليه، وبقي المسيح عليه السلام خالداً وحياً عند ربه، إذ يقول تعالى: ((وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقينا، بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيما)). [2]

إذن، فمحمد بو ضياف كذلك لم يقتل، ولن ينساه التاريخ، وسيبقى مخلداً ما بقي التاريخ، وما استمرت الحياة الإنسانية.

ب ـ الفصل الثاني «منطقة الأنبياء»:

الفصل الثاني في الرواية معنون بـ«منطقة الأنبياء»، وهذا كذلك عنوان غامض ومشكل لدى القارئ، فما هي منطقة الأنبياء؟ وما هي علاقتها بالرواية، والعنوان «دم الغزال»؟

يتضح منذ بداية هذا الفصل إن مرزاق بقطاش، سارد الرواية حاول كتابة رواية عن أديب أصيب بالورم في المخ، في جزء من المخ يسمى «منطقة الأنبياء»،: «وما كان أشد ضحكه عندما قيل له بعد أيام من العملية إن تلك المنطقة تدعى منطقة الأنبياء على سبيل المجاز. ما علاقة الأنبياء بالمخ البشري؟ ولم هذه التسمية بالذات؟ ومن وضعها يا ترى؟». [3]

---

١) الرواية، ص٩٤
٢) القرآن الكريم سورة النساء، آية ١٥٧ـ١٥٨
٣) الرواية، ص٣٦

هذه المنطقة تتميز بأنها هي المنطقة الخاصة باللغة والكلام، كما إنها تتميز بأنها المنطقة الخاصة في الإبداع لدى الإنسان، من مثل الشعر والقصة والفنون الأخرى، وهذه المنطقة عند بطل الحكاية هي المصابة بالورم، ولا بد من استئصالها. من ناحية أخرى يمكن التأويل إن هذه المنطقة، منطقة الكلام والأفكار الجريئة التي تطرح، وبالتالي بطل الحكاية يتكلم ويطرح آراءه الجريئة، والمناهضة لتيارات التطرف من رجال الأحزاب الإسلامية، وكذلك الساسة الذين يزايدون على أحلام المواطن البسيطة من أجل مصالحهم الشخصية.

فالبطل يناقش أهله عندما أرادوا إدخاله إلى مصحة عقلية، بقوله إن اهتمامه بالشعر والموت وبالمسرح والحضارات، سبب قلقهم وهلعهم، وذهبوا إلى الطبيب المباشر لحالته، فيقول كلاماً يوضح فيه التناقضات البشرية، كلاماً يمثل الحقيقة التي يهرب منها مجتمعه، إذ يقول:

«عندما وقف قبالة الطبيب الفاحص، قال: أعترف أن الورم السرطاني لم يستأصل كلياً من دماغي، ولكن العالم في حاجة إلى أشياء وإلى كشوف جديدة، والأورام السرطانية تساعد في تحقيق مثل هذه الكشوف. ولذلك فأنا أتمنى أن تتورم أدمغة المجتمع كله وتستأصل أورامها في نفس الوقت لكي تكون قادرة بعد ذلك على الإتيان بأشياء غير معهودة من مثل ما أعمل في سبيله الآن، أي من أجل إرساء دعائم علم جديد، علم الجنازات وما يتصل به من أخلاقيات عالية».(٤)

مشكلة البطل تكمن في أنه يقول الحقيقة العارية من دون أن يجملها، الحقيقة التي لا تروق لرؤوس البغي والعدوان، فلذلك هو يتمنى أن يعيش في زمن آخر غير هذا الزمن، لكي يجد من يستوعب أفكاره ومبادئه التي يدعو إليها.

كذلك العنوان «منطقة الأنبياء»، به إشارة إلى أن المنطقة التي بها الورم هي مقارنة بينه وبين الأنبياء، ولذلك يعتبر نفسه مثل الأنبياء الذين يطرحون الأفكار الإصلاحية للمجتمع، ولكنهم محاربون من قومهم، ولذلك فإنه متعارف لدى الكل، أن لا نبياً مكرم في وطنه.

ج- الفصل الثالث «مرزاق بقطاش»:

الفصل الثالث والأخير من الرواية، يتحدث عن حياة وموت «مرزاق بقطاش»، وبذلك يكون هذا العنوان مكون، لأنه يمثل شخصية أساسية يتحدث عنها السرد.

يبدأ الفصل بقوله: «أنا إذن، مرزاق بقطاش بن رابح البحار الذي خاض غمار المحيط

٤) الرواية، ص٩٦

طوال سبع واربعين سنة ومات ذات ليلة صقيعية بسبب تعب قلبي قاهر».[1]

ويتحدث فيه عن حياته وأفكاره ومعتقداته، ورؤيته للموت والحياة، الوطنية هاجسه في الصباح والمساء، وللعروبة انتسابه، أما الإسلام فهو عملة جوهرية في حياته».[2]

يقتل مرزاق لذنب لا يعرفه ولم يرتكبه، هل لأنه مفكر ومناضل، هل لأنه شاعر وأديب: «عندما تخترق الرصاصة دماغك، يا هذا، تعبر من شرقه إلى شماله، تشق اللحم والعضل، وتفتك بالعظم والأعصاب، وتنال من تماسكك العقلي والنفسي، ثم تعود إليك الحياة، فلا بد أن تشعر حينئذ أن الله تعالى خلقك مرة ثانية، ذلك ما حدث لمرزاق بقطاش بالذات في تلك الأمسية الحارة من ٣١ جويلية ١٩٩٣م».[3]

فهي محاولة اغتيال مرزاق بقطاش، يبدأ ويعيد ترتيب حياته وأفكاره، فكرة الموت التي لا تفارقه، ولكن الرواية تنتهي ببادرة أمل وحب للحياة، وإرادة قوية في إكمال مسيرة الحياة، ويقول:

«أيتها الجزائر العظيمة، لا تكوني متصلبة معي ولا مع إخوتي من أبنائك في الأزمنة الحاضرة، وفي الأزمنة القادمة».[4]

وينتهي الفصل الأخير بهذه الكلمات التي أفرده لسرد قصة حياة مرزاق بقطاش، ومن هنا كانت تسمية الفصل الأخير «مرزاق بقطاش».

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ما علاقة «دم الغزال» العنوان الرئيس بالمتن الروائي، وبالعناوين الفرعية؟!

لقد شكل الدم مكوناً أساسياً من مكونات النص، فقد امتلأت الرواية بصور متعددة للدم، وصفاً للونه المتخثر، وانتشاره بالفضاء الروائي، جعل القارئ لا يرى إلا الدم وحده مسيطراً على النص، قتل محمد بوضياف، اغتيال مرزاق بقطاش، اغتيال الطبيب الكاتب، ونور الدين وزوجته، والعسكري، فمرزاق بقطاش يناقش نفسه في أول الرواية عن الأمور التي توصل الإنسان إلى القتل والقتلة ورائحة الدماء، ويقرر البعد عنها، ولكن هل يفلح في ذلك؟ وكل مثقف ومفكر يغفو ويصحو على الوطنية والعروبة، هل ينسى النضال ولو بكلمة، بالتأكيد لا. فكيف يسكت والدم يسيل كل يوم في بلاده، وينظر إلى هذا الدم الذي يسيل فيقول:

١) الرواية، ص١٠١
٢) الرواية، ص١٠٤
٣) الرواية، ص١١٣
٤) الرواية، ص١٥٨

«ومجرد كتابة كلمة الدم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فناً قائماً بذاته. ولذلك فأنا عندما أتحدث عن نفسي، أصدر عن تجربة مريرة، عن خديعة، عن تشويه لما تعارفنا وتواضعنا عليه، وعن وعن وعن...».[٥]

فالدم، يصدر أحياناً جمالية النضال من أجل الوطن وتحريره من أيدي المعتدين الأجانب، ومن هذا قول الشاعر:

وللحرية الحمراء ألف باب بكل يد مضرجة يدق

ولكن هنا، وفي الوضع الجزائري، فإن الأمر يختلف، لأن الدماء تسيل بسبب أخيك الذي يعتدي عليك، ولا تعرف سبب عدوانه وبغيه، يجلس معك اليوم صاحباً، وفي الغد يصبح عدواً، يطعنك بخنجر الغدر والخيانة.

لقد كان مرزاق بقطاش الغزال، الذي يبحث عن الحرية والعدالة، ويسير من دون خوف من العدو، كما كان الغزال رمزاً لكل مواطن يبحث عن الحرية، ويريد أبسط حقوقه، ولكن المتطرفين لا يرتضون إلا بالمسك فقتلوا هذا الغزال، ليعطيهم المسك العطر الشذي، ألم يقل المتنبي:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

أصبح الدم مطلباً أساسياً لدى الإرهابيين، ولا ترتاح نفوسهم المريضة إلا عند مشاهدة الدم، «الدم ينقذف من أعماق حلقي من حين لآخر، لا بد من تحريك ساعدي الأيسر وبصق ما تجمع منه في تجاويف فمي حتى أقوى على التنفس».[٦]

الغزال هو رمز الحرية، والمواطن الجزائري البرئ لا يريد سواها، والدم رمز القتل، وكذلك هناك فكرة شائعة لدى الإرهابيين، يشير لها النص ولا يذكرها صريحة، وهي أن الإرهابيين يحبون شرب دم القتلى، وأكل أعضاء الضحايا، من مثل ما يذكر رشيد بو جدرة في رواية «الجنازة» عن حرص الإرهابيين على إظهار أعضاء الضحايا وأكلها وشرب دمهم.[٧]

ولذلك يفهم تركيز المؤلف على تسمية الرواية «دم الغزال»، لما يحمل من معان حول قتل الحرية، ولمكانة الدم عندهم التي هي أشبه بالمسك، الذي تعتبر أنثى الغزال البري كنز في عالم العطور لأنها المصدر الوحيد للمسك الأسود.

---

٥) الرواية، ص١١٣

٦) الرواية، ص١٤١

٧) رشيد بو جدرة، رواية «الجنازة»، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص١٦٢

٣ـ رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»:[1]

عنوان مثير وغريب، لكاتب ومؤلف عود قراءه على الإثارة والغرابة، والعمق في الطرح والتفكير، إن قارئ رواية الطاهر وطار، يجب عليه أن يتسلح بثقافة واسعة، مبحرة في التاريخ الإسلامي والعربي والعالمي، وبالثقافات المختلفة، الشعبية والعالمية، إضافة إلى اللغة والأدب، وعالم الفن الروائي... حتى يتسنى له أن يفهم رواية الطاهر وطار.

العنوان ينطوي على جانبين مهمين، الأول: هو البحث في المعنى اللغوي لكلماته ومفرداته، والثاني: البحث فيه من ناحية مصطلحية صوفية، فالولي والمقام من المصطلحات الصوفية المتعارف عليها.

عند البحث في المعنى اللغوي للعنوان، يجب تفكيك العنوان إلى مفرداته الأساسية، والبحث في بنيته، يتميز هذا العنوان بأنه يختلف عن باقي عناوين روايات الطاهر وطار، التي كانت تشتمل على كلمة واحدة، من مثل: «الزلزال» و«اللاز»، أو كلمتين مثل: «الشمعة والدهاليز»، و«عرس بغل» و«الحوات والقصر»، ورواية أخرى هي رواية: «العشق والموت في الزمن الحراشي»، إذ يعتبر عنوانها من العناوين الطويلة، ولا يشتمل على خبر يتم معنى العنوان فالقارئ عندما يقرأ: «العشق والموت الزمن الحراشي»، لا يعلم ماذا به العشق والموت في ذالك الزمن، ويحيل إلى المتن الروائي لكي يتسنى فهمه، بينما العنوان هنا «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، يكون جملة خبرية تامة المعنى، مبتدأ وخبر وملحقات الجملة.

الولي: مبتدأ، الطاهر: صفة للولي، يعود: جملة فعلية في محل رفع خبر، إلى مقامه: جار ومجرور، الزكي: صفة للمقام، ولينتبه القارئ أولاً لصيغة الفعل المضارع التي تفيد الاستمرارية، كذلك الأسماء هنا معارف: الولي، الطاهر، مقامه، الزكي، تبدو وكأنها أشياء متعارف عليها بين المبدع والمتلقي ولا تحتاج إلى تعريف أكثر، وتظهر على إنها مصطلحات من مصطلحات الثقافة السائدة بين المبدع والقارئ.

والولي لغة يعني: «كل من ولي أمراً أو قام به. والنصير والمحب والصديق ذكراً، والحليف والصهر والجار والعقيد، والتابع، والمطيع. يقال: المؤمن ولي الله. و(ولي العهد): وارث الملك».[2]

ويلاحظ إن كلمة الولي تنطوي تحتها الكثير من المعاني، وبما أن العنوان فيه (الطاهر والمقام الزكي) فإنه لفظة الولي تميل في حقلها الدلالي إلى المعنى الديني، وهو المؤمن التقي،

---

١) الطاهر وطار، «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، روايات الزمن، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م
٢) القاموس الوسيط، دار عمران، الجزء الثاني، ص١١٠١

وكذلك وارث الملك، لأن الولي يقوم بإصلاح ودعوة البشر إلى التقرب من الله بالأعمال الصالحة.

أما الطاهر فهو يعني: «النقي، يقال: فلان طاهر الثوب والذيل أو العرض: برئ من العيوب نزيه شريف».[٣] والطاهر يعني النقي، والنزيه، إذن هناك شخص وصف بأنه ولي مؤمن صالح وطاهر، يعود: أي يرجع إلى مقامه الزكي.

فما هو المقام الزكي، المقام يعني: «موضع القدمين، والمجلس، والجماعة من الناس، والموقف المهم، والضريح كضريح الحسين بن علي والسيدة زينب رضي الله عنهما».[٤]

والزكي من زكى الشيء أي أصلحه وطهره.[٥]

وهذه المعاني للمقام كلها محتملة، مادام القارئ لا يقرأ النص وفق رؤية معينة، ومعرفة أكيدة بالنص، ولكن عندما يقرأ القارئ الرواية يحس بها النفس الملحمي والأسطوري والصوفي، وعليه؛ فإنه بالتأكيد سوف يعاود قراءة هذه الكلمات وفق سياقها الصوفي، لكي يفهم الرواية فهماً دقيقاً.

عند مطالعة معجم الصوفية يبرز معنيان للولي، أولاً: الولي اسم من أسماء الله الحسنى، وهو:

«المحب للأولياء، الناصر للأنبياء، هو الذي تولى شؤون العباد، فأوصلهم إلى غاية المراد، وولاية الله لأحبابه أزلية، وعنايته بهم أبدية».[٦]

وكذلك الولي هو العبد، اسم يطلق على الشخص التقي شديد الإيمان بالله، وهو: «العبد الذي يتولى الله سبحانه أمره فلا يكله إلى نفسه لحظة، ومن يتولى عبادة الله تعالى وطاعته، فعبادته تجري على التوالي من غير أن يتخللها عصيان».[٧]

إذن، يفهم من الكلام السابق إن الولي شخص تقي انقطع لعبادة الله تعالى، والولي بهذا المعنى يأخذ قيمة رفيعة عند المسلمين وله الوجاهة والسيادة عند المجتمع، فمن الناس من يتبارك بدعاء الأولياء لهم، بل إنهم يعملون لهم النذور، ويحاولون استرضاءهم والتقرب

٣) القاموس الوسيط، دار عمران، الجزء الثاني، ص٥٨٩
٤) السابق، ص٧٩٨
٥) السابق، الجزء الأول، ص٤١١
٦) ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ص٤٣٤
٧) السابق، ص٤٣٤

لهم، ويخشون غضبهم، وهو كما تقول عنه نعيمة فرطاس، «هو من تطهرت روحه عن دنس الدنيا، فاستقامت سيرته، وخلصت سريرته، وكان عند الناس وجيها، وعند الله مكرما لتقاه وصدق طاعته».[1]

ومما يؤكد على إن الذي يقصده الكاتب بالولي في الرواية المعنى أوالمنحى الصوفي هو قوله في مقدمته للرواية، كأحد النصوص الموازية للرواية: «سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموما نفسه مضطراً إلى مراجعة بعض المفردات والمصطلحات كما قد يجد صعوبة في العثور على «رأس الخيط»، وعذري أنني حاولت تقديم ملحمة وليس فقط قصة».[2]

أما الطاهر فهو يحمل معنى الاسم من مثل اسم مؤلف الرواية «الطاهر وطار»، وكذلك يدل عن صفة على النقاء والتقوى، وتحول المعنى إلى الصوفية، ليكون أحد مصطلحاتها الذي يعني: «من عصمه الله تعالى عن المعاصي والمخالفات والآثام، وينقسم إلى أقسام عديدة:طاهر الباطن وهو من عصمه الله تعالى عن الوساوس والهواجس والتعلق بالأغيار، وطاهر السر وهو من لا يذهل عن الله طرفة عين، وطاهر السر والعلانية وهو من قام بوفاء حقوق الحق والخلق، وطاهر الظاهر وهو من عصمه الله عن المعاصي»[3]

يلاحظ أن الطاهر يعد مصطلحاً أساسيا عند الصوفية، وينطوي على أقسام عديدة، ويحتمل معنى الرواية أن يكون هذا الولي المعصوم من الأخطاء القريب من الله تعالى، والذي يحق له أن يمارس الولاية على الأشخاص العاديين، فإنه يعود، وهذه العودة تحمل أهمية كبيرة في التاريخ الإسلامي والعالمي، فالعودة تحمل معاني دينية، وأدبية، ومن أمثلة العودة الدينية، عودة «المهدي المنتظر»، وهو إنسان مصلح من المسلمين، ويعد ظهوره من علامات الساعة الكبرى، ينشر العدل في الدنيا بعد تفشي الظلم والجور، كما يجتمع بعيسى عليه السلام بعد نزوله، كما تشير نعيمة فرطاس إلى عودة أهل الكهف عندما ذهب إلى المدينة

بورقة نقدية، ووجد أن الزمن قد تغير، وتغير الناس وطريقة تعاملهم، فطلب من الله العودة إلى عالم الروح، عالم الكهف والموت.

ومن أمثلة العودة الأدبية، عودة عوليس في ملحمة «الأوديسة»، التي تجشم بها الكثير من المشاق والمعاناة، التي كادت تودي بحياته لولا عناية الإله أثينا. كما يذكر على سبيل المثال

---

١) نعيمة فرطاس، «سيميائية العنونة عند الطاهر وطار، رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»
٢) الرواية، ص١٤
٣) ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ص٢٦٢

عودة أوزوريس إلى قصره بعد أن حاول أخوه طوفان قتله لينال القصر والحكم في الأسطورة المصرية «إيزيس».

وتشير الدكتورة نعيمة فرطاس[٤] كذلك إلى بعد آخر حول مفهوم «العودة» وهو البعد الشعبي، من مثل الأمثلة الشعبية، عند العرب كقول: «عدنا والعود أحمد»، يعني العودة بالسلامة، وكقول الجزائريين: «اللي يعاود يعطيه المعاود» يشير إلى الدعوة بالشر لمن بدأ بالعدوان كما يقال: «هذا المثل إلى الراشدين المسؤولين عن أعمالهم الذين إذا أخطأوا ذهبوا يحلفون أنهم لن يعودوا أبدا إلى ما فعلوه».[٥]

كل هذه المعاني تختزلها كلمة العودة فأي ضرب من ضروب العودة يقصد الطاهر وطار في روايته، هل هي عودة المصلح أم المفسد، هل ستغير هذه العودة شيئاً من مصير الإنسانية، وشخوص الرواية، أم أنها ستشكل ردة في مصير الإنسانية؟

وهذه العودة تكون إلى المقام، فما هو المقام بالنسبة للمتصوفة؟ المقام هو ليس مكاناً مادياً ملموساً، بل هو شيء معنوي، يعبر عن المكانة والمنزلة، إذ يعني: «مقام العبد بين يدي الله عز وجل فيما يقام به من المجاهدات والرياضات والعبادات، وشرطه ألا يرتقي من مقام إلى مقام ما لم يستوف أحكام ذلك المقام»[٦] كما إنه لكل نبي من الأنبياء مقام، فآدم عليه السلام مقامه التوبة، ونوح الزهد، ومقام داود الحزن، وإبراهيم مقامه التسليم، ومقام موسى الإنابة، ومقام عيسى الرجاء، ومقام يحيى الخوف، ومقام محمد الذكر.

والزكي يعني الطاهر، وقد يعني كذلك المقام المادي أي المكان الذي يستقر فيه الولي، من مثل القصر الذي يجلس فيه المريدين ويتعلمون فيه أصول الصوفية في الرواية، وقد تجتمع الدلالتان في المقام، وبذلك يكون هو: «المكان الرمز، والذي يحيل إلى إحالات واقعية ورمزية، ينطلق الكاتب من خلالها ليبحث عن كنه ويقين في زمن افتقدت فيه أو تكاد».[٧]

وقبل رؤية نتائج عودة الولي الطاهر، يتعين رؤية العناوين الفرعية للرواية وسيمائيتها.

الرواية تتشكل من ١٥٦ صفحة من القطع المتوسط، يتكون فضاؤها من ثمانية مشاهد، وكل مشهد يحمل عنوانا معينا هو الآتي:

---

٤) نعيمة فرطاس، السابق
٥) غادة بوكارن، الأمثلة الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص٤٤
٦) الرواية، ص ١٢
٧) د. نعيمة فرطاس، السابق

رقم اللوحة	العنوان	رقم الصفحة
١	تحليق حر	١٧ صفحة
٢	العلو فوق السحاب	٣٦ صفحة
٣	السبهللة	٢٦ صفحة
٤	في البداية كان الإقلاع	٤٣ صفحة
٥	محاولة هبوط أولى	صفحة واحدة
٦	محاولة هبوط ثانية	٣ صفحات
٧	محاولة هبوط أخرى	٢ صفحات
٨	هبوط اضطراري	صفحة واحدة

يلاحظ إن الوقت الزمني والحيز المكاني لهذه اللوحات والمشاهد يتناسب والعنوان الرئيسي من حيث المبنى والمعنى، فالعودة هي عودة وسفر جوي حيث التحليق والعلو فوق السحاب وصولا إلى الهبوط الاضطراري فعدد صفحات كل مشهد من الممكن وصف كل مشهد على النحو التالي:

ف. ط. ط جداً. ف جداً. ق. ق. قصير جداً.

اللوحة الأولى هي ((تحليق حر)) وهي تعد المشهد الافتتاحي للنص الروائي والتحليق الحر هو الذي يكون حراً من أي قيد من القيود، وبدون أن يكون معهم أي شخص وليلاحظ إن كلمة التحليق تحمل معنى الحرية، وقد لا يكون تحليقاً حقيقياً إنما تكون سباحة فكرية وخيالية عبر الزمن الحاضر والأزمنة الماضية السحيقة، فعلى الرغم من أن المسافة لا تتعدى الميل الواحد إلا أن سير الولي طال وذلك لأن: "ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صوراً وأخيلة، عن وقائع جرت، لكن لا يميز، أو حتى يتصور زمن وقوعها الأمس واليوم والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلها، آن قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر".[1]

وهذه الرحلة أو العودة، تمت في فيف مترامي الأطراف، غير محدد المعالم، أي مكان غير معلوم، إلا إن الولي الطاهر في هذه اللوحة نفسها يحدد سبب عودته، وهو أن الفساد عم في بلاد الإسلام، وعمت المواجهات المسلحة بين أبناء المسلمين وقتلوا بعضهم البعض، أراد الولي الطاهر جمعهم في مكان واحد وتنشئتهم تنشئة إسلامية صحيحة لكي يعمروا الأرض:

١) الرواية، ص٢٣

«نقيم في هذا الفيف، نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب، يضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام وفي نفس الوقت نهرب ما نقوى عليه من الشبان إناثاً وذكوراً نلقنهم دينهم ونزوجهم، ونعمر الفيف، منشئين أمة محصنة».[٢]

وقد يكون التحليق الحر هنا، هو تصور الولي الطاهر إن الحل في العودة إلى أصول الدين الأسلامي، وتكوين أمة إسلامية محصنة، أنشأهم في المقام الذي يتشكل من سبع طوابق، يقيم به (الطلبة والطالبات، المريدون والشيوخ) من أجل الدراسة والتحصيل العلمي في أصول الدين. وعلوم الآخرة.

أما اللوحة الثانية، فهي العلو فوق السحاب، وواضح إنها إكمال للمسيرة التي يسيرها الولي الطاهر وتطرح نظرة أعمق من الأولى وأعلى وحتى لو كانت (فوق السحاب)، وهذه اللوحة تلقي الضوء على حوادث هامة في التاريخ الإسلامي لكي يفهم الولي الطاهر ما حدث ويحاول استجلاء ما يحدث الآن، وتحديداً حادثة خروج (مجاعة بن مرارة) ثائراً لبني عامر، لما فعله بهم (خالد بن الوليد) بعد ردتهم إذ قتلهم ومثل بهم تماما كما فعلوا بالمسلمين وأبقى خالد على حياة مجاعة إكراماً له لشرفه في قومه بني حنيفة، إلا إن بني حنيفة يكرون مرة واحدة، ليهزم المسلمين بعد قتال مرير، ويساعدون (مجاعة) في إخراجه من أسره بعد دخولهم فسطاط خالد بن الوليد.

ومن الواضح أن الولي الطاهر هنا، يعود إلى الماضي والتاريخ الإسلامي، ليعيد ويأخذ منه الدور البطولي لخالد بن الوليد الذي حارب المرتدين، فقضى عليهم، فهو حسب نظرته إنه سوف يصلح الأمة الإسلامية من جديد كما فعل خالد بن الوليد، ولذلك فإنه يحلق بعيداً عن الجزائر حول الأمة العربية بشكل عام فهذه هي دلالة التحليق فوق السحاب ليرى حال الأمة الإسلامية وقد اختلف، وغرق الناس في المعاصي: «إنهم يغنون يزفون عروساً بالطبول والدفوف، تزأر المزامير والرنات تصيح الزغاريت تلتهب رانة».[٣]

فيضجر الولي الطاهر، ويزمجر بهم مذكراً إياهم أنه من بني هذا المقام الزكي، ولكن ما من مجيب، فيهوي، إذ إن الوضع يذهله ويشتت فكره، ويحس بالضياع، والازدواجية، إذ يقول: «نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وبابن عربي والمتنبي والجاحظ، والشنفرى، وامرئ القيس وزهير بن أبي سلمى... ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وأنجلز ولينين وسارتر وغوركي وهيمنغواي، وهيغل وداني». نصف الروح لي ونصفها الآخر يسكنها غيري».[٤]

٢) الرواية، ص٢٦
٣) الرواية، ص٤٨
٤) الرواية، ص٥٢

وهذا الوضع يسبب الإحساس بالضياع والذهول، والفجائية، (لأن العلو هنا فوق السحاب)، إلا أن الولي الطاهر لا يلبث أن يستفيق من غيبوبته هذه، ويخلص إلى أنه سوف ينطلق بحد السيف من أجل أن يعيد أمجاد المسلمين من جديد ويعيد القسطنطينية، والمغرب والأندلس، «ونصل هذه المرة، موسكو وباريس وكوبنهاجن، والهند والسند وكل العالم. يدخل الناس أفواجا في دين ربهم أو يدفعون الجزية».[1]

واللوحة الثالثة تعني «السبهللة»، وهي مشتقة من الفعل سبهل، فيقال جاء فلان سبهللاً، أي جاء الحرب بلا سلاح ولا عصا.

وتشير هذه الكلمة إلى حالة غير عادية، إذ من المفترض في من يدخل الحرب أن يكون مستعداً بعدته وعتاده، وإلا فما جدوى المشاركة في رحى حرب نتيجتها معروفة مسبقا بالهزيمة.

والطاهر وطار يقول على لسان بطله، واصفاً الحالة التي يمر بها المريدون والمريدات في المقام، إذ تظهر بنت زائرة في المقام على المجموع الكلي لهم، وهو مائتان، وإنها ستتزوج مالك بن نويرة أو خالد بن الوليد، من دون لا يستطيعون تحديد هذه البنت الزائرة، ويصف مقدم الحالة هذه للولي الطاهر بقوله، قد تكون هذه الحالة هي السبهللة: «تسمية من عندي لحالة صوفية كاذبة، تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه، فلا هو بالنائم ولا هو باليقظ».[2]

هذه الحالة من التيهان قد تكون موازية لحالة الجزائريين بعد أحداث ١٥ أكتوبر ١٩٨٨م الدامية، وما أحدثته من صدمة كبيرة، وعاش الجزائريون في هذه الحالة الضبابية، حتى تاريخ كتابة الرواية.

كما تشير أحداث هذا الفصل إلى حدث غريب يصيب أهل المقام وهو دخول الجنية في حياة المريدين، ومن ثم ظهورها إلى الولي الطاهر، ومما سبب ضوضاء وجلبة في المقام، ويهم الولي الطاهر لكي يقتلها، فتقول له: «أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء».[3]

فهي من جنس الجن الذين بقتلهم والاعتداء عليهم يجلب المصائب لمن هم بذلك، ولكن الولي الطاهر لا يخافها، فهو الولي المحصن بالذكر والقرآن، فلا بد أن تكون عودته فيها إصلاح لأهل المقام، لذلك يقرر قتلها، وتتأوه متألمة وتختفي في ضباب رمادي حتى تتلاشى.

---

١) الرواية، ص٦٠

٢) الرواية، ص٧٣

٣) الرواية، ص٨٢

في المشهد الخامس «في البداية كان الإقلاع» يقرر الولي الطاهر بأنه لا بد أن يعود إلى المقام الزكي، ولكنه لا يريد أن يعود إلى المقام الزكي بل هو يبحث عن شيء آخر، ولكنه لا يعرفه بالضبط ما هويته وكينونته. إنه يشير إلى مدينة الجزائر، التي عم بها الفساد، فيرى نفسه مع أشخاص: «يمارسون أعمال التقتيل بالكلاشنكوف والفؤوس والذبح والسبي والاغتصاب في حق مواطني الرايس الذي شهد مجزرة في صائفة ١٩٩٧م».[٤]

كما يشير الولي الطاهر إلى ممارسات إرهابية يقوم بها هو وأعوانه ضد أفراد الشعب الجزائري، لأنهم سادت بينهم الملاهي والفساد عم بينهم، فلابد من محاربة الفساد وإلا سوف يفقد صلاحيته كولي من أولياء الله.

وكذلك يشير أيضاً في هذا الفصل إلى الإرهابي عيسى لحليح، الأستاذ الجامعي الذي ترك جامعة قسطنطينية، وترك طلبته وطالباته كي يلتحق بالجبال مع الإرهابيين لما يبين التخبط الفكري والنفسي الذي يعيشه الشباب في الجزائر.

اللوحات (٥،٦،٧) لوحات قصيرة جداً كانت توضح محاولة الولي الطاهر في الهبوط إلى مقامه الزكي ولكن لا يفلح بسبب حالة الذهول التي يعيشها وظهور بلاده له من جديد، فالشمس تزداد ذهولاً، وهو يزيد من الأذكار ويدعو يا خافي الألطاف نجنا مما نحذر ونخاف.

وصولاً إلى اللوحة الأخيرة «هبوط اضطراري»، التي اختتم بها الولي الطاهر رحلته، ولم يكن هذا الهبوط إلا نتيجة لحالة الكسوف، التي عاشها العالم في أواخر القرن العشرين، وبذلك يكون مرغماً على الهبوط مصطدما بحادثة واقعية أجبرته على الابتعاد عن سياحته الفكرية، وغوصه في أعماق التاريخ العربي والإسلامي، فلا يرى غير الظلام والسواد، ولا يتبقى له إلا الصلاة إلى رب العباد، وقراءة سورة الأعلى، لعل الله ينجيه وينجي أمته من موارد السوء والهلاك.

ولكن الرواية تنتهي كما بدأت، فما فائدة ما قام به الولي الطاهر، وهل أجدت عودته إلى مقامه الزكي لمريدي المقام شيئاً؟ وهل تغير شيء في تاريخ الأمة العربية الإسلامية، أم أنه كأهل الكهف الذي تمنوا أن يعيشوا في عالم الروح؟! بالتأكيد أن عودة الولي الطاهر لم تجد بأي شيء، فقرر أن يبقى في الفيف المترامي بعيداً عن الناس.

وكل ما قام به الولي الطاهر من فائدة هو إلقاء الضوء على التاريخ، وكأنه يقول إن التاريخ يعيد نفسه، وأن ما يحدث من عنف الآن ما هو إلا رهين الماضي، ماضي الردة مع المسلمين.

٤) د. نعيمة فرطاس، السابق

ينبغي القول أن عنوان الرواية كان من نمط العناوين المكونة، فالعناوين الفرعية للرواية ما كانت إلا إحدى مكونات رحلة العودة للولي الطاهر، والحدث الأساسي الذي انبنت عليه الرواية هو عودة الولي الطاهر، كما أن العنوان هنا كان غنياً بالكثير من الحمولات المعرفية التي صرفت القراء على الاطلاع على السفر والسباحة في الصوفية والتدين وتاريخ الأديان، والتاريخ العربي الإسلامي، كما أرست القارئ على واقعه المعاصر، وأوضحت له منطق الإرهابي من خلال الولي الطاهر، الذي يمثل دور الإرهابي وأمير الجماعة في الرواية. ومن علامات الإبداع الروائي لدى الطاهر وطار هو تبنيه وجهة نظر الإرهابي، وعرضها للقارئ بكل موضوعية وحيادية، وترك للقارئ الحكم على هذه الشخصية.

المعاني والدلالات والإيحاءات، جعلت منه ـ بالفعل ـ مؤثراً خارجياً أولياً ومفتاحاً حقيقياً معلناً عن هوية نصه».[1]

وهو كما تقول عنه نعيمة فرطاس: «أن الطاهر وطار أبدى عناية في اختيار عنوان روايته».

كما كانت لوحة الغلاف الخارجية كذلك وفية للعنوان وموضوع الرواية، إذ إنها تعبر عن المساكن والأحياء الإسلامية القديمة، والقصر أو المقام يلوح للناظر من بعيد».[2]

٤ـ رواية «متاهات ليل الفتنة»:[3]

إن كانت رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» يشير عنوانها إلى نوع من التماسك بالأحداث بخلاف ما يظهر في المتن الروائي من «سبهللة» وضياع للولي ومريديه في المقام، فإن رواية «متاهات ليل الفتنة» منذ البداية تعلن التيهان والضياع، فالعنوان الأساسي هو «متاهات ليل الفتنة»، وينقسم المتن الروائي إلى خمس مشاهد ولوحات كل واحدة منها تحمل عنوان المتاهة: «متاهة المحنة ـ متاهة الجرح ـ متاهة الغبار ـ متاهة المتاهة ـ متاهة الكوابيس».

المصدر اللغوي لكلمة متاهة يعود إلى التيه، وهو في لسان العرب يعني: «تاه في الأرض يتيه توهاً وتيهاً وتيهاناً، والتيه أعمها، أي ذهب متحيراً وضل، وهو تياه».

«والتيهاء: الأرض التي لا يهتدي فيها. والتيهاء: المضلة الواسعة التي لا أعلام فيها ولا

---

١) (١) نعيمة فرطاس، السابق.
٢) السابق
٣) احميدة عياشي، «متاهات ليل الفتنة»، منشورات البرزخ، الجزائر، ٢٠٠٠م

جبال ولا آكام. والتيه: المفازة يتاه فيها. والجمع أتياه وأتاويه. وفلاة تيهاء وأرض تيه وتيهاء ومتيهة وتيهة ومتيه: مضلة أي يتيه فيها الإنسان».

قال الحجاج: تيه أتاويه على السقاطِ».[٤]

المعنى اللغوي للمتاهة هو الضلال والضياع الناتج عن أرض واسعة لا يستطيع أن يهتدي بها على طريقه، فهي خالية من العلامات والجبال. أما المتاهة في العنوان، فهي خاصة ومسندة إلى ليل. ليل الفتنة، فما هي الفتنة؟ وما المقصود بها؟

يشير القاموس الوسيط إلى أن الفتنة هي: «الاختبار بالنار. و. الابتلاء، في التنزيل العزيز» ونبلوكم بالشر والخير فتنة». والإعجاب بالشيء، و. التدله بالشيء. و. الاضطراب وبلبلة الأفكار».[٥]

يتضح أن المتاهة هنا ليست خاصة بأرض معينة، بل خاصة في ليل مظلم كالح، يتعلق بفتنة حدثت وابتلاء عايشه شخوص العمل الأدبي، فينظر القارئ إلى هذه المتاهات المتفرقة في الرواية، وليرى كل القصد من وراء أي متاهة.

تبرز أول عتبات العمل الروائي من لوحة الغلاف، التي ولا بد أن تكون علامة من العلامات التي تدخل في تفسير العنوان، والعمل الأدبي ككل. فاللوحة في الرواية تشير إلى رجل يبدو عليه الاندهاش والذهول والشر، من ورائه جدار باهت اللون يميل إلى الرمادي، فما الذي أدهش هذا الرجل؟! هذا ما ستحاول الصفحات القادمة الإجابة عليه.

وعند النظر لتوزيع العناوين الفرعية، والمساحة التي أخذها كل فصل من الفصول سيتضح المخطط التالي:

متاهة المحنة	٩	←	٦٢	٥٣ صفحة	متوسط الطول
متاهة الجرح	٦٣	←	١٤٠	٧٧ صفحة	طويل
متاهة الغبار	١٤٣	←	٢٣٢	٨٩ صفحة	طويل
متاهة المتاهة	٢٣٥	←	٢٦٠	٢٥ صفحة	قصير
متاهة الكوابيس	٢٦١	←	٢٨٥	٢٣ صفحة	قصير

وكأن السائر في هذا الطريق الذي كله متاهات في متاهات، يسير في دروب طويلة جداً، وعندما يصل إلى منتصف الطريق فإنه يتعب ويكل ويمل، فيذهب في طريق، يقطعه منذ

٤) ابن منظور، «لسان العرب»، دار صادر، بيروت، المجلد الثالث عشر، ص٤٨٢
٥) القاموس الوسيط، دار عمران، الجزء الثاني، ص٦٩٨

البداية لكي يعرج إلى طريق أقصر منه، وبذلك تتضح فكرة المتاهات، وأنه حتى البنية النصية، لا تعتمد الترتيب والتنسيق لأنها باختصار "متاهات".

وبخلاف الرواية السابقة، رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فإن الناظر إلى بنية الفصول الثمانية، سوف يجدها تسير بشكل منظم يتناسب والرحلة الجوية، التي تتطلب إقلاع قصير ثم تحليق طويل وبعدها يأتي الهبوط، وهذا كذلك لأنه مرتبط بالعنوان الذي يعني الرحيل والسفر، وبذلك يتضح أن الروائيين كانا يتخذان من العنوان مرتكزاً أساسياً في مبنى الرواية، ليكون العنوان المظلة الأساسية التي تنطوي تحتها عناصر الرواية.

وفيما يلي عرض لكل متاهة من المتاهات على حدة، لاستجلاء كل عنوان ودلالتها في المتن الروائي، ثم الوصول إلى الدلالة الكلية للعنوان الرئيس.

١- متاهة المحنة :

يصدر الكاتب الفصل الأول من الرواية: «متاهة المحنة» بمقولة للأديب والفيلسوف الألماني «جوته» وهي: «لا تطلب من هذا اليوم ومن هذه الليلة إلا ما جاءك به الأمس».

وبما أن العنوان هو متاهات ليل الفتنة، فالأحداث لا تحدث إلا ليلاً، لأن الليل هو سكينة وأمن للأشخاص العاديين، بينما هو ستار للمجرمين واللصوص، وللمنظمات الإرهابية المدمرة ولقطاعي الطرق، فالأحداث لا تحدث إلا ليلاً في الواحدة صباحاً، أي في عتمة الليل.

والروائي عندما يصدر هذا الفصل بكلام جوته، إنما يقصد أن كل كلمة كتبت لها تجليات في النص، فعندما يقول جوته لا تطلب من اليوم إلا ما جاء به الأمس، أي أن الواقع رهين الماضي وأحداث الماضي، فما حدث في الرواية منذ بدايتها وفي أول صفحة تطالع القارئ، هو رهين لجذور متعمقة في الماضي.

«الواحدة صباحاً نزلوا كالعقبان الخرافية واكتسحوا المكان.. احتلوا مسقط رأس حميدو أخذوه على غرة. ضربوا الأبواب بقوة. دارت العيون في محاجرها وخفقت القلوب واحترقت الأعصاب. أخرجوا السكان من حجورهم وأفرغوا البنزين وراحت ألسنة اللهيب المستعرة تلتهم الأبواب والأسرة والفرش والقصدير».[1]

يظهر أول مشهد من مشاهد المحنة في الرواية، بقتل أحد الشخصيات، واحتراق الحي بكاملة، بسبب تعاملهم مع الطاغوت، هذا السبب يقوله أحد الملثمين الذين هاجموا الشخوص.

---

١) الرواية، ص٩

ويربط السارد بين أحداث الحاضر والماضي، لتكون شخصية الإرهابي هو الأمير أبو يزيد دلهوم صاحب الحصان الأشهب، ابن البلدة تربى مع الأفراد الذين يحمل في وجههم الآن السلاح، يتماهى مع إحدى شخصيات التاريخ الإسلامي، عرفت بالتدمير والقتل والعنف، إذ يتحدث حميدو ويجمع ملاحظاته حول أبي يزيد صاحب الحمار، إذ يتحدث عنه يوميا مع زوجته، مما أصبح جزءاً من حياتهما اليومية، فيقول عنه: «ودخلت سنة ثلاث وثلاثين وثلاثمائة للهجرة حيث اشتدت شوكة أبي يزيد النكاري المشهور بصاحب الحمار وكثر حوله الأتباع وهجم على جيوش الفاطميين».[٢]

يتبع مذهب التكفير لأهل الملة، يستبيح الأموال والدماء والخروج على السلطان، يحاسب الناس على أفعالهم ومذاهبهم، اتبعته جماعة وعظمته حتى اشتدت شوكته، فبدأ بشن الغارات، وذهب غازيا ذات يوم «تبسة» و«مجانة» وهدم سورها، ودخل مرمجنة فلقيه رجل من أهلها له حمار أشهب مليح الصورة فركبه أبو زيد من ذلك اليوم».[٣]

وبذلك يكون الحاضر رهينا لأحداث الماضي ويكون أبو يزيد الحاضر ما هو إلا ثمرة لأبي يزيد الماضي صاحب الحمار، ويتوزع هذا الفصل بين ذكر لأحداث الماضي من قتال وعنف دامي، ارتكبه أبو يزيد صاحب الحمار، وبين أحداث عنيفة للحاضر، يقوم بها أبو يزيد في ماكدره، موطن الأحداث.

بالإضافة إلى العودة إلى التاريخ الإسلامي، من خلال قراءة أحد الصحفيين لكتب التاريخ ومصادره مثل «عيون الأخبار» لابن قتيبة، و«الكامل في التاريخ»، فإن السارد كذلك يشير إلى بغداد والظروف السياسية الحرجة التي تعيشها، إذ الكاتب يحيل الواقع العربي المحزن إلى التاريخ، وكأن ما قامت به شخصيات الماضي. يسدل بضلاله على الحاضر، على المشرق والمغرب العربي، وكما هي الجزائر تئن الآن، فإن العراق كذلك، إذ يرنو حميدو إلى بغداد، فيجدها هي كذلك بمتاهة: «يطل من ماكدره.

يرهف السمع ، طنين في السماء...
تناجيه بغداد من وراء البار وحتى زحمة الورق.
بغداد الأمس. بغداد اليوم دهاليز وحرب وجنون
بغداد المتاهة بغداد في متاهة...
وبغداد تعوي معي «يا بلاد الظمأ والشجيرات خلف الظمأ تستريح
وبغداد تسحب أذيالها خيلاء وتمضي إلى ساحل المغيب وبغداد

٢) الرواية، ص١١
٣) الرواية، ص١١

منفضة الرماد الرصاصي وبغداد ماثلة للخلاص لماذا أرى الجند يمضون».[1]

وغير الإشارة إلى بغداد، وإلى حوادث التاريخ المختلفة، فاللغة كذلك في متاهة، فالقارئ يقرأ ولكنه لا يفهم المقصود من الكلام، إعادة وتكرار من دون معنى مفهوم: «انفتحت البيبان... الباب الأول أكحل، الباب الثاني أكحل، الثالث أكحل، الرابع أكحل، الخامس أكحل... باب داخل باب من ورق باب وباب ساكن باب وكل باب مفتاح باب».[2]

اللغة في متاهة، السرد في متاهة، خلط بين الماضي والحاضر، القارئ يتوه بين أبي يزيد الماضي، وأبي يزيد الحاضر، وبغداد تظهر، وهي مرهقة ومدمرة.

بذلك يتضح أن عنوان الفصل الأول «متاهة المحنة» والمصدر بكلام للفيلسوف الألماني جوته، يبين أن ما يحدث الآن من أعمال تخريبية ما هو إلا نتيجة طبيعية لرواسب الماضي وأحداثه العنيفة، وهذا هو سبب المحنة، وجود نماذج مسيطرة راسخة في الذهنية العربية، تنهل منها عناصر التدمير المحلية، وهذه هي المحنة التي يشير لها الكاتب، التي تجعل المتأمل يدخل في دوامة ومتاهة.

٢- متاهة الجرح:

هذا العنوان الثاني للفصل الثاني، مضمن بكلام للأديب هرمان هيسة، هو: «أيام موت الروح، تلك الأيام التي لا تخلو من الفراغ العميق واليأس».

في هذا الفصل ذكر لنشأة أسرة حميدو والإحباط والخيبات التي أصابت الجزائر والدول العربية في عام ١٩٦٧م، عام النكسة، وتجليات ذلك على الشعب الجزائري والعربي على حد سواء، هزيمة للمثقف وللرجل العادي، من مثل سجن جد حميدو «سيدي علال» وغيره من الأمور، التي يتجلى فيها انهيار القيم وخيبة الشارع العربي: «ظل حميدو مسكوناً بالديوان والفقيرات، وراح يشعر بالألم عندما أضحت مثل هذه الاحتفالات تختفي رويداً رويداً ماكدره، وتتوارى أمام مظاهر جديدة من الحداثة المتوحشة والتجليات الزائفة التي اكتسحت بلدته مع الاسمنت والبناءات القبيحة... ومعنى بائس وبئيس في فهم الحياة وشراهة مجنونة في الكسب السهل والربح السريع».[3]

فكأن ما حدث هزيمة ١٩٦٧م، هو الجرح الذي حدث في قلب الأمة العربية، فانكسرت أحلام المواطن العادي، والمثقف لم يعد يؤمن بالإيديولوجيا، والانحطاط في معيار القيم

١) الرواية، ص٣٢
٢) الرواية، ص٣٢
٣) الرواية، ص٨٣

والأخلاق، سرقات، اغتيالات، ثراء فاحش، طبقات غنية، وطبقات معدمة.

ولذلك تكون النكسة عام ١٩٦٧م، هي الجرح الذي انبثق، وما يعاني من واقع أليم وإرهاب وعنف هو أحد تجليات هذا الجرح، وبذلك تتضح «متاهة الجرح» في النكسة، ومن ثم الإرهاب.

ولا يزال هذا الفصل مسكوناً بالماضي، فأستاذ التاريخ يحدثهم عن الماضي بألم: «كان يقذف بنا قذفاً في متاهات الماضي السحيق وسقوط الحضارات القديمة في الهند والصين والفرس والرومان والبربر... كنا نقشعر من تلك الأسماء، وكم كنا نلوكها على مضض كلما اقتربت ساعة الامتحان».[٤]

واللغة مازالت في متاهة، وفي عنف، وخوف، فاحميدة لا يرى إلا: «موجاً ساكتاً وأشباحاً متناسلة، ونهراً متحجراً ورماداً منبعثاً وإشارات متناحرة... وعيوناً غاضبة وورقاً مصفراً ومداداً جافاً جفافاً هلامياً».[٥]

حتى النص المسرحي المسمى ب«ثرثرة وسط ليلة جزائرية»، قام بوظيفة قدمت دلالة لشيء الذي ليس فيه جدوى مجرد كلام يقال لضياع الوقت، كما يشير إلى الليل ليل الفتنة، ليل القتل، ليل الثرثرة.

الفصل الثالث: «متاهة الغبار»:

يصدر هذا الفصل بقول الأديب المصري نجيب محفوظ: «ليس في التاريخ أشياء حلوى»، وقد يكون الرابط بين متاهة الغبار، وهذا الكلام أن متاهة الغبار تشكل التاريخ الذي ليس به أشياء حلوى، الغبار يقابل التاريخ السيئ والأحداث المأساوية، التي يتحدث عنها السارد في هذا الفصل بدءاً بتاريخ الجزائر، ووصولاً إلى لحظة حازمة في التاريخ العربي الإسلامي، ضياع الأندلس.

يبدأ الفصل بسرد لحياة الشاذلي الرئيس الجزائري السابق ويذكر قضية التعددية الحزبية، «التي فجرت الموقف بفوز الحزب الإسلامي، وما حدث بعدها، وهذا حدث في عام ١٩٨٨م، مما أدى إلى تعديل الدستور، والذي سمح بنشوء تعددية حزبية أفرزت صعود التيار الراديكالي الإسلامي حيث حصد أغلبية الأصوات في انتخابات ١٩٩٠م المحلية، وفي انتخابات ١٩٩٢م التشريعية الملغاة والتي كانت سبباً مباشراً في مغادرة

٤) الرواية، ص١٠٩

٥) الرواية، ص١٢٢

الشاذلي بن جديد الحكم في الجانفي ١٩٩٢م تحت ضغط العسكر».[١]

كما يشير السارد إلى لحظة حنين عارم ومحبة للأندلس، حنين غامض مشحون بروائح ألم بفقد الأندلس الرطيب، ولكن السارد يتساءل: هل تنفع المحبة في زمن الكوابيس والمتاهات؟[٢]

الانتخابات التشريعية في الجزائر، ضياع الأندلس، طغيان حزب أبو تراب الأفغاني، وانتشاره في العالم الإسلامي، كل هذا ألا يشكل محاولة من الكاتب لكي ينفض الغبار عن التاريخ المؤلم والمأساوي في «متاهة الغبار»؟!

وكل هذه المسائل يوردها السارد احميدة في حالة مستمرة من الكوابيس، الناتجة عن الفتنة والامتحان والاختبار، ويسرد المعنى اللغوي للفتنة، وبذلك يوضح معنى الفتنة، الذي يقصد بالتحديد في المتن الروائي، ويذكر قول الرسول (ص): «أعظم خلاف بين الأمة خلاف الإمامة، إذا ما سل سيف في الإسلام على قاعدة دينية مثلما سل على الإمامة في كل زمان»[٣]. فالسارد أوضح أن الفتنة الحادثة في الجزائر، هي بسبب الإمامة، أي السلطة والوصول إلى سلم الحكم، وهذا في التاريخ الإسلامي له أمثلة كبيرة، وقد حذر منه الرسول (ص) في حديث له.

الفصل الرابع: «متاهة المتاهة»:

يضمن المؤلف أول الفصل بمقولة للفيلسوف البريطاني نيتشه، وهو: «وحده الموتُ هو الطبيب». وهل يعني الموت هنا هو الموت الحقيقي، الذي يرجو به الإنسان الخلاص من عذابه الدنيوي، إلى عالم الآخرة، أم الموت لبعض القيم والمبادئ ، الموت للأمل والطموح والأماني؟

لقد عني بالموت في هذا الفصل، إنه موت أحلام كمال منصور، وجمال فوزي، وإحباطاته. المجتمع الأكاديمي والأدبي أودى بهم إلى دائرة الإرهاب، دخلوا بدائرة الإرهاب فقتلوا طموحهم وآمالهم، وقتلوا كل ما قرأوا واطلعوا عليه من ثقافات وإيديولوجيات، هذا الموت جعلهم يدخلون في متاهة الروح، وفي ظلمات الوجدان، من مثل كمال منصور، الذي يقول: «لم أعرف معنى النوم، كنت أستيقظ مفزوعاً في وسط الغابة وأنا رأسي يطير من جسدي.. كل شيء أصبح مشلولاً في... تذكرت أسماء لكن وجهها ظل يبتعد عني، عامت الملامح وتوارت خلف أمواج صاخبة ومظلمة».[٤]

١) الرواية، ص١٤٣
٢) الرواية، ص١٤٤
٣) الرواية، ص١٥٣
٤) الرواية، ص٢٥٢

وبما أن العنوان هو «متاهة المتاهة» ، فالقارئ يحس بالتوهان عندما يقرأ هذا الفصل وسابقيه من الفصول، فالسارد يخرج من شخصية ويدخل إلى أخرى، من جمال فوزي إلى كمال منصور إلى رضوان ومن ثم الدكتور أبو إبراهيم، ولا يعرف القارئ بالضبط من يقصد السارد، وتتداخل عليه الشخصيات.

كان هذا الفصل يتحدث عن مجموعة من المفكرين والأساتذة الجامعيين، الذين تركوا حقل التعليم الجامعي، لينضموا إلى الجماعات الإرهابية، بعضهم دخل بسبب رفض المجتمع له، وفشل قصة حب بعضهم، فماتت الآمال والطموحات، ودخلوا إلى حياة الجبل، ليعيشوا في «متاهة المتاهة».

الفصل الخامس: «متاهة الكوابيس»:

هذا الفصل هو آخر فصول الرواية، مصدر بمقولة لكاتب جزائري، هو كاتب ياسين، الروائي الجزائري المعروف، صاحب رواية «نجمة»، إذ يقول: «أرى وطني.. أراه فقيراً معدماً. أراه مليئاً بالرجال قطعت رؤوسهم أحس هؤلاء الرجال واحداً، واحداً أمسهم في رأسي، فهم ماثلون أمامنا أبداً، ولم يعد لدينا الوقت الكافي للحاق بهم».

ومن خلال هذا التضمين، وبقراءة للفصل الأخير، يتبين أن القتلى هم أبناء الوطن الذين تعرضوا لحوادث، واغتيالات من قبل الجماعات الإرهابية، ففي أثناء ٤٨ ساعة قامت جماعات إرهابية باغتيال ٨٧ شخصاً من مختلف الأعمار[٥]، وعند مطالعة العنوان «متاهة الكوابيس»، فإن الكوابيس كانت تلوح من أول فصول الرواية، وعلى وجه الخصوص في الفصل الثالث: «متاهة الغبار»، إلا أنها تتكشف في الفصل الأخير، ليصبح كله ذكراً لكوابيس السارد احميدة، فيجد القارئ بين مجموعة من الصفحات، عنوان اسمه «من كوابيس احميدة».

ويعود السارد في كوابيسه كذلك، إلى التاريخ الإسلامي، ويشير إلى مقتل الإمام علي كرم الله وجهه من الخوارج، والفتنة التي حدثت للمسلمين، بعد مقتله، وكأن هذه الفتنة ترخي بظلالها على الحاضر ليعيش المواطن العربي كوابيس هذه الفتنة، «كوابيس الحاضر والماضي».

«لم تعد لي أحلام ... قتلوا الإمام ... ليس لي سوى الكوابيس أقاتلها... لا بد من مقاتلة الكوابيس».[٦]

٥) الرواية، ص٢٦٧

٦) الرواية، ص٢٨٦

وعلى أن السارد كان متفائلاً عندما قال: «إنه لا بد من مقاتلة الكوابيس» فإن الرواية تنتهي مثلما بدأت، على الصراخ والعويل والفزع، ولا يبقى في ذهن القارئ إلا متاهات الماضي والحاضر، وكوابيس القتل والرعب.

وتنتهي الرواية ولا يزال القارئ يشعر في توهان هذه الرواية، متاهة المحنة، متاهة الجرح، متاهة الغبار، متاهة المتاهة، متاهة الكوابيس، بين متاهة التاريخ الكبيرة، ومتاهة الواقع المريرة، ليظهر سرد غير مترابط، يدخل في كتب التاريخ تارة، وأحداث الرواية مرة أخرى، وشخصيات مختلفة، ولغة كذلك في متاهة، لغة غير مترابطة، وغير منطقية، تيار الوعي يختلط بتيار اللاوعي، بسبب ليل طويل تعيشه الشخصيات بسبب الفتنة، فتنة الماضي التي تسدل بظلالها على الحاضر، لتكون العنوان الرئيسي «متاهات ليل الفتنة».

٥ - رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»:[١]

يعد هذا العنوان آخر العناوين التي تنطوي تحت نمط العنوان المكون، وهو يختلف عن سابقيه من العناوين، في أنه ينقسم إلى عنوانين مستقلين، كل عنوان يرتبط بحدث رئيس في المتن الروائي، يتماسان في نقطة واحدة هي العنف الحاصل في الجزائر.

العنوان الأول هو حارسة الظلال الذي يحمل دلالة في المتن الروائي، أما الثاني فهو دون كيشوت في الجزائر، فكذلك يعبر عن حدث رئيس في المتن الروائي، بالإضافة إلى العناوين الفرعية، في الرواية التي تنقسم إلى ستة فصول.

عند البحث في المعنى اللغوي للعنوان الأول «حارسة الظلال» وهو مركب إضافي، مضاف ومضاف إليه، الكلمة الأولى هي حارسة، وتعبر عن شخصية نسائية مهنتها هي الحراسة، ولكن هذه الحارسة، من تحرس، بشر، مكان، مزرعة، قصر، أم ماذا؟

إلا أن المفاجأة تبرز في أنها تحرس الظلال، وما هو الظلال، وهل الظلال يحرس؟ مفردها الظل: «وهو عتمة تغشى مكاناً حجب عنه أشعة ضوئية حاجز غير شفاف (ج) ظلال، وظل الليل: سواده... وهو في ظل فلان: في كنفه. والظل الممدود: ظل أو خيال يقع على شيء مجاور للمرسوم من سقوط الضوء عليه».[٢] إذن الحراسة هنا تكون لشيء منظور ولكنه غير ملموس، فكيف يُحرس الظلال؟!

يتضح من خلال المتن الروائي إن حارسة الظلال هي أسطورة جزائرية قديمة، تذكر

---

١) واسيني الأعرج «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م
٢) القاموس الوسيط، دار عمران، الجزء الثاني، ص٥٩٨

حنا جدة السارد من أصول أندلسية، تتحدث عن امرأة دُفعت لحراسة الظلال منذ قرون طويلة، تنتظر ابنها حمو الذي يحمل لواء الشمس: «من خلال حنا لمست أسطورة هذه المدينة، أسطورة حارسة الظلال امرأة بدون سن تنتظر منذ قرون، بدون كلل. لم تشخ أبداً. وترد بدون أدنى تردد على كل من يسألها لماذا هذا الانتظار البائس بينما الآفاق مغلقة لا تجيء وراءها إلا الخراب... كانت تقسم برأس أجدادها وكل الأولياء أن حارسة الظلال موجودة إلى اليوم في زاوية ما من زوايا المدينة، تنتظر عودة خويا حمو».[٣]

تتواتر هذه الأسطورة في الرواية بكثرة، لدرجة أن العنوان يحمل اسمها، فما علاقة حارسة الظلال في المتن الروائي والأحداث التي يعيشها الشخوص؟ من المتن الروائي يفهم أن حارسة الظلال يرمز بها إلى الأمور التي تحدث في الخفاء، ولا يستطيع أحد أن يحدد فاعلها، إذ يقول حسيسن سارد الرواية «كل شيء ههنا خاضع لنظام محكم تسيره الظلال»[٤]. وهو يتحدث عن أشياء تحدث في المفرغة التي توضع بها المواد الصناعية من دون إذن رسمي، كذلك عندما يحارب حسيسن الوزير باحثاً عن الذي احتجز دون كيشوت، فإن مايا تقول: «تخيل إنسانا يخوض حربا تحريرية ضد الظلال».[٥]

فلا يعلم حسيسن من يحارب؟ أو يحارب أناساً متخفين تحت الظلال، وكذلك الإرهابيين عندما يقومون بأفعالهم الإرهابية، فإنهم يكونون متخفين، مرتدين اللثام، ولا يأتون إلا في الليل حتى لا يراهم أحد.

يكشف حسيسن عن أحداث غريبة في الجزائر تحدث في الخفاء، ليصبح الإرهابيون والمسؤولون في الجزائر كلهم الظلال، والجزائر بشعبها هي حارسة الظلال، التي تنتظر خويا حمو حامل الشمس، البطل الذي يأتي يحررها من قيود الظلال.

من هنا يفهم المقصود بالعنوان «حارسة الظلال»، وهو العنوان الأول. أما العنوان الثاني «دون كيشوت في الجزائر» وهو يتحدث عن حدث أساسي في الرواية، وهي عودة فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا (دون كيشوت) بطل رواية دي سيرفانتس. وهو حفيد الكاتب العالمي ميغال دي سرفانتس، الذي زار الجزائر ولبث فيها فترة من الزمن، وكان الحفيد يريد أن يؤلف كتاباً عن جده، من خلال تدوين بعض الملاحظات عن الأماكن التي زارها جده، ومشكلة الحفيد أنه يزور الجزائر في ظروف حرجة، الإرهاب الناتج عن الأحزاب الإسلامية المتطرفة، فيتعرض دون كيشوت إلى الاعتقال من قبل السلطات الرسمية لأنه لم يدخل البلاد

٣) الرواية، ص١٥١، ١٥٢
٤) الرواية، ص٦١
٥) الرواية، ص١٩٢

بصورة رسمية، ويتهم بأنه جاسوس، فتتماهى حياة الحفيد مع الجد، فكلاهما قد أسر، ويتعرض مضيفه حسيسن للكثير من المشاكل بسبب استضافته لدون كيشوت حتى فصلوه من مهنته، وقطعوا لسانه. وبالطبع فإن عودة دون كيشوت تمثل موقف الجزائر من الأجانب في هذه الظروف الصعبة، وكيف أنهم لم يستطيعوا كسب الإعلام الخارجي لصالحهم، بل قدموا للإعلاميين الجزائر بصورة فظة وغليظة ومتطرفة. يكشف حسيسن ودون كيشوت الكثير من المفارقات، ومواطن الخلل في الجزائر، من خلال فصول الرواية الستة، التالية:

الفصل الأول: عائلة الخضر:

لا يتطرق هذا الفصل لحياة شخصية تسمى الخضر أو عائلته، إلا في أوائل الفصل، بقوله: «لا علاقة لما سأرويه بما سمعتوه ويثقل رؤوسكم. عائلة الخضر مثل الله، لا تشبه إلا نفسها وسلطانها. لا تؤمن إلا بما يصدر عنها ولا يستقيم نظرها إلا برؤية اللون الأخضر الكاكي».[1]

إلا أن هذا الفصل يتحدث عن الأسطورة الجزائرية، دون كيشوت، وإقامته في منزل حسيسن، والمكوث مع جدته حنا والاستماع إلى حكاياتها وأساطيرها مع ما يوحي بأن الكاتب أراد أن ينطلق من الروح الشعبية، وعائلة الخضر، إذ إن الخضر من الأولياء الجزائريين المعروفين، وبعدها ينطلق إلى أحداث الرواية الأساسية بفصول أخرى.

ويلاحظ أن العنوان الأول من العناوين الفرعية للرواية، يعد من نمط العناوين غير المباشرة، فغير معروفة العلاقة بين عائلة الخضر، والأحداث الأساسية في الفصل الأول، إلا أنه باستطاعة القارئ تأويلها من خلال النفس الأسطوري والشعبي المهيمن على الرواية.

الفصل الثاني: خراب الأمكنة:

وقد اعتنى واسيني الأعرج بعنونة فصول الرواية، وفي توضيح قصده من غالبية العناوين، فهو في بداية كل فصل، يضع أشبه بما يسمى الملخص، الذي يلخص فيه للأحداث الأساسية في الفصل من دون المساس بعنصر التشويق والغرابة بالفصل.

وخراب الأمكنة، يتضح في الرواية، أو هذا الفصل، من خلال التشويه البشع لمغارة سيرفانتس، التي بدل أن تكون مكاناً سياحياً يعتنى به، أصبحت مكاناً للنفايات، وللتبادل التجاري للسلع المسروقة، والتحف المختلسة، مما يثير غضب دون كيشوت واستهجانه، عندما يرى مكاناً قطع من أجل رؤيته المسافات الطويلة، ليفاجأ بمزبلة، لا تمثال ولا صورة لجده سيرفانتس.

---

١) الرواية، ص١٢

الفصل الثالث: «ناس من تبن»:

وهو يعني ناس يتصرفون تصرفات تنزلهم إلى مقام التبن الذي يعلف به الحيوان، وقدم المؤلف أو السارد ملخصاً يوضح القصد من العنوان، وهو: «قصة حسيسن وهو يكتشف جنساً بشرياً من نوع جديد، ناس من خيش وتبن، يشعلون النار ويخافون من حرائقها، وضياعه الكبير داخل دهاليز الخوف والموت».[٢]

إذ يوضح هذا الفصل مواجهة حسيسن للمسؤولين، الذين اعتقلوا دون كيشوت، والتلاعب والتهرب من المسؤولية، وخروجه منهم وهو لا يعرف شيئاً عن صديقه الذي اتهم بأنه جاسوس لصالح أسبانيا، وكشفه للجانب السوداوي للسلطة.

الفصل الرابع: «العودة»:

ويتحدث هذا الفصل عن عودة حسيسن إلى مقر عمله خائباً في مسعاه، واستماعه الأخبار المتضاربة عن صديقه دون كيشوت، والأخبار والأقاويل التي يستمع إليها بالوزارة التي تنسب في معظمها إلى خيال السكرتيرة زكية.

الفصل الخامس: «كوردولو دون كيشوت»:

وهذا الفصل يتحدث عن مجموعة من المذكرات التي يدونها دون كيشوت وهو في الأسر، منذ بدأت تراوده فكرة زيارة الجزائر، حتى خروجه من الجزائر، ومغادرتها، ليكشف عن التناقضات والمفارقات التي شهدها في رحلته للجزائر، وقصة عشقه لمايا، التي وقع في غرامها كما وقع جده في الماضي بغرام زريد.

الفصل السادس: «رائحة الخوف»:

العنوان يحمل نوعاً من المجاز، لأن الخوف ليس له رائحة أو يشم، إلا أنه من باب الحدس عند السارد، والشخصية الأساسية في الرواية، الذي تنبأ بسوء يمسه، بعد نقاشه العقيم مع وزير الثقافة، وبعد كشفه للتلاعب في وزارة الثقافة، الذي قام به الوزير نفسه، فأحس حسيسن بالخوف الذي يسيطر على حواسه جميعا، فلا يرى ولا يسمع إلا الخوف، ولا يشم إلا «رائحة الخوف».

وحقا فإن حسيسن في نهاية الرواية، يتعرض لحادثة أليمة من قبل الإرهابيين، المرسلين من قبل السلطة، ليحرسوا الظلال مساء، ويقطعوا لسان حسيسن. من أجل أن يلغوا مقدرته

٢) الرواية، ص٩٩

على الكلام، إلا أن الكتابة عنده لم تعدم، يخرج هذا العمل الروائي، الذي يحكي حكاية حسيسن مع حراس الظلال، ولينتظر مع من ينتظر خويا حمو حامل الشمس لينير الحياة في الشمس، ليحارب كل حدث يحدث في الظلال.

يلاحظ أن العنوان الأول والأخير في الرواية، غير مباشرين، بينما العناوين الأربعة الداخلية تأتي بصيغة مباشرة، وقد يكون السبب في ذلك أن السارد حاول زرع عنصر التشويق في بداية ونهاية الرواية، وقد يكون بسبب طبيعة كل فصل والأحداث التي تعرض من خلالها.

أما عنوان الرواية الرئيس فهو مكون إذ يشكل عنصراً رئيساً في بنية الرواية، أولاً حارسة الظلال، التي عني بها الجزائر وسكوتها عن الذين يشغلون أرضها وخيراتها ليدمروا أبناء الشعب، وهي إلى الآن في انتظار خويا حمو ليحررها بالشمس التي يحملها. ثانياً: دون كيشوت في الجزائر، يتحدث كذلك عن حدث أساسي في الرواية، ومكون ريئس لأن زيارته للجزائر هي التي فجرت الأحداث في حياة حسيسن، وكشفت تواطؤ المسؤولين ومزايدتهم على مصالح وطنهم بالمال.

رابعاً: نمط العنوان العرضي:

يسمى العنوان العرضي بذلك لسببين، الأول: «لأنه لا يعتمد على تأويل القارئ في تأسيس دلالته، والمرة الثانية لأنه ليس له علاقة تكوينية بالمتن الروائي».[1]

وعادة ما تحبط العناوين ذات النمط العرضي، توقعات القارئ، فهو يقرأ العنوان ويفسره لغوياً ووفق مخزونه الثقافي والفكري، وبما أن يقرأ المتن الروائي، فإن هذه التوقعات تحبط وتخيب.

وفي مجموع عناوين الروايات الجزائرية ـ موضع الدراسة ـ تندرج تحت الأنماط الثلاثة، سوى رواية واحدة، وهي رواية «شرفات الكلام» لمراد بو كرزازة.

«شرفات الكلام»:[2]

العنوان مكون من كلمتين (مضاف ومضاف إليه، الأولى هي: شرفات، ومفردها شرفة، والشرفة تعني: «أعلى الشيء من البناء: ما يوضع في أعلاه يُحلى به. وبناء خارج من البيت يستشرف منه على ما حوله».[3]

١) د. مرسل العجمي، «الخطاب الروائي في الكويت»، مرجع سابق، ص١٨
٢) مراد بوكرزازه، «شرفات الكلام»، منشورات الاختلاف، الجزائر
٣) القاموس الوسيط، دار عمران، الجزء الأول، ص٤٩٩

واضح أن الشرفة تعني المكان المرتفع، فما هي علاقة المكان المرتفع بالكلام؟ هل هو أعالي الكلام مثلاً، أي بداية الكلام؟ أو الكلام الظاهر الذي يخفي الإنسان وراءه معاني أعمق وأعمق؟

يبدو العنوان نفسه، غير مترابط وليس بين الكلمتين أي تناسب منطقي أو عقلاني، كلمة نافرة عن الثانية، ويسلم القارئ أن المقصود بالعنوان هو بدايات الكلام أو أوله، قد يفهم إن الكلام المقدم لشيء يريد السارد أن يقوله، وقد يكون كلاماً متفرقاً من هنا وهناك، ربما يكون المعنى كذلك، ولكن ما هو الرابط بين العنوان والنص؟ فهذا يتطلب العودة إلى المتن الروائي، لاستجلاء المعنى الحقيقي، والدلالة الصحيحة للعنوان.

الرواية من أول صفحة، تتبنى قضية كتابة السيرة لسارد، لأنه يهرب إلى الورق: «لهذا .. أهرب إليك ـ الليلة ـ كي أكتب.. كي أبوح.. بكل الإسهاب.. بكل الألم.. وأسكب الفناجين جميعها.. على الذي يجثم على الصدر.. ليخف قليلاً أو كثيراً ... فأخلد للراحة ليلة أو ليلتين ثم أذهب للبياض من جديد.. كي أكتب رواية...!!».[٤]

قد يكون الرابط بين الكلام والرواية إنها قيلت للبوح، ولكن هل ما قيل في الرواية هي مجرد مقدمات للكلام؟ الرواية اعتمدت على بوح السارد لحياته منذ النشأة وصولاً إلى مرحلة متقدمة في حياته، وصولاً إلى مرحلة سياسية حرجة تمر بها البلاد وهي العنف المنظم من قبل الجماعات الإرهابية، فأين هي الشرفات التي تطل من أعلى، السارد قد عانى كما عانى شخوص الرواية، من العنف والدمار.

يتضح أن العنوان نفسه مبهم غير واضح الدلالة، وكذلك ليس له علاقة مباشرة وواضحة بالمتن الروائي، إنما كان اعتباطي الدلالة، والعلاقة عرضية بين العنوان والمتن الروائي، ولم يكن العنوان عتبة من العتبات التي يتوسل بها لقراءة وفهم مدلولات النص، فالنص يشير إلى حياة أسرة، نشأت فقيرة معدمة واستمرت في تربية الأبناء حتى كبروا، منهم الإعلامي الصحفي البارز، وآخر دخل في تيار إرهابي، ليكون إرهابياً. بالإضافة إلى بوح السارد هذه الأحداث بالألم والحسرة.

عند النظر في مجموع العناوين الروائية، يلاحظ إنها تتوزع على الأنماط الأربعة، من العناوين:

١) نمط المباشر: «سادة المصير»، «وادي الظلام».
٢) نمط العنوان غير المباشر: «مرايا متشظية»، «بخور السراب».

---

٤) الرواية، ص١٢

٣) نمط العنوان المكون: «الورم»، «متاهات ليل الفتنة»، «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، «دم الغزال».
٤) نمط العنوان العرضي: «شرفات الكلام».

وبذلك يتضح أن الروائيين الجزائريين على وعي تام بقضية العنونة وتوظيفها في المتن الروائي، والدليل أن العناوين لم تكن اعتباطية الدلالة في المتون الروائية، ما عدا رواية «شرفات الكلام».

من حيث نوع العناوين، فأغلب العناوين كانت تتكون من كلمتين، أغلبها مركبات إضافية، سوى «مرايا متشظية» بينهما علاقة وصفية، رواية واحدة احتوت على جملة كاملة مبتدأ وخبر ومكملات الجملة «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، ورواية «واسيني الأعرج» التي اشتملت على عنوانين «حارسة الظلال» و «دون كيشوت في الجزائر».

من حيث دلالات العناوين يبدو أن أزمة الموضوع كذلك سيطرت عليها، فمن «وادي الظلام»، «مرايا متشظية»، «بخور السراب»، «الورم»، «متاهات ليل الفتنة»، «حارسة الظلال»، «دم الغزال»، كلها علامات للحزن و السوداوية، ولا تبعث على الأمل والتفاؤل.

يتبقى القول إن الروائيين الجزائريين، لم يكونوا بمعزل عن تطورات تقنيات السرد العالمية، بدءاً من العنوان حتى آخر كلمة في المتن الروائي، فلوحات الغلاف دائما ما كانت تشير إلى معنى المتن الروائي، والإهداءات والتضمين، كلها مقصودة وتصب في صلب العمل الروائي.

الفصل الثاني: التناص

التناص في الروايات الجزائرية المعاصرة:

من أجل مقاربة أكثر تحديداً ووضوحاً للتناص المنجز في الروايات موضع الدراسة، سيتشكل على ثلاثة أشكال مهيمنة على النصوص التالية:

«الورم»، «متاهات ليل الفتنة»، «فوضى الحواس»، «شرفات الكلام»، «مرايا متشظية»، «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، «دم الغزال»، «بخور السراب».

والأشكال الثلاثة هي :

١) التناص التاريخي. ٢) التناص الديني. ٣) التناص الأدبي.

أولاً: التناص التاريخي:

لأن مدار الحكاية في الرواية الجزائرية هو العنف الإسلامي وهو حدث تاريخي بالدرجة الأولى، مقدم بقالب أدبي يتماس مع الواقع والتاريخ، ويجنح إلى التخييل باعتباره سمة بارزة له، فإنه من البديهي أن يكون التاريخ العربي الإسلامي مداراً حكائياً ينهل منه الروائيوون الجزائريوون مايخدم الشكل والمضمون الروائي، والأفكار المطروحة. وهذا يأتي لدعم بعض الأفكار ولإعادة قراءة التاريخ ونقده واستجلاء الدروس والعبر، من أجل بناء حاضر ومستقبل يبتعد عن هزائم وإخفاقات الماضي.

وفيما يلي عرض للتناص التاريخ في الروايات موضع الدراسة:

لقد أسس احميدة عياشي بنية عمله الروائي «متاهات ليل الفتنة» على مستويات متباينة أبرزها هو المستوى التاريخي، الذي شكل حيزاً كبيراً من المتن الروائي، حيث إنه جعل من المادة التاريخية في كتب التاريخ نصا سردياً ملتحماً في البنية السردية للرواية بكثافة كبيرة، فيلمح القارئ أول تناص مع التاريخ هو تقديم شخصية إرهابية تتقاطع مع شخصية تاريخية أخرى مماثلة لها في الملامح والصفات والنشأة والتصرفات، هي شخصية أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب.

وهذا يتم عبر ملاحظات يدونها أحد شخوص الرواية (حميدو) صحفي مثقف مهتم

بفهم وقراءة الأحداث الجارية من خلال فهم التاريخ الإسلامي والبحث في المناطق المسكوت عنها به. فيقول عنه السارد:

«كلما أعود إلى بلعباس وألتقي بحميدو يغريني بالتراث فأجدني غارقاً حتى العظم في «الملل والنحل» التي صنعت تاريخ المسلمين ورحت بتشجيع وإغراء من حميدو أنقب وفي قلبي غصة في متاهات أركيولوجيا الفتنة وفي مناطقها المسكوت عنها».[1]

وبذلك تتحقق وظيفة التعالق النصي من خلال تأييد بعض الأفكار والرؤى التي يقدمها شخوص العمل السردي، من خلال ربطها بأحداث إسلامية معروفة أو مسكوت عنها، ليقول إن ماتعيشه الجزائر وغيرها من البلدان العربية من واقع مزر وقاس، هو رهين لأحداث الماضي، وإن التاريخ يعيد نفسه ويدور نفس الدورة، ولذلك يفهم تضمين المؤلف مطلع أول فصول الرواية «متاهة المحنة» لمقولة الفيلسوف الألماني جوته: «لا تطلب من هذا اليوم ومن هذه الليلة إلا ماجاءك به الأمس».[2]

وإن أحداث الحاضر لاتختلف عن أحداث الماضي إلا باختلاف الزمن والشخصيات الإنسانية التي تتقاطع مع شخصيات الماضي بالسمات والدوافع والأطماع، فيقرر حميدو منذ بداية الرواية إن تدوينه للملاحظات عن أبي يزيد النكاري صاحب الحمار، هو تشابهه مع شخصية أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب، وشدة استغرابه من الصدف التي تعيد نفس الحوادث والشخصيات، «ذلك الشبه بين أبي يزيد صاحب الحمار وأبي يزيد صاحب الحصان الأشهب».[3]

وبعدها يبدأ السارد بتدوين ملاحظات وسردها على الشخصيات الأخرى: وردة زوجته، واحميدة صديقه، معتمداً على كتاب «الكامل في التاريخ» لابن الأثير، عن نشأة أبي يزيد النكاري في سنة ٣٣٣ للهجرة، وكيف قويت شوكته والتف حوله الأتباع، ويمارس أعمالاً إرهابية مقاربة لمايقوم به أبو يزيد الحاضر، مع اختيار السارد لشخصية ليست بعيدة عن بلاد المغرب العربي، تجولت بين تاهرت والقيروان وسجلماسه، ليؤكد كذلك على التقارب بين عوامل البيئة الجغرافية التي شكلت حياة الشخصيتين (القيروان - الجزائر).

كما يتحدث بعدها مباشرة عن أبي يزيد في المتخيل السردي متحدثاً عن نشأته والظروف القاسية التي عاناها منذ صغره، قتل والده لأخته، ودخوله السجن ونشأته يتيما في منزل

---

١) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٢٧٠
٢) الرواية، ص٧
٣) الرواية، ص١١

جده، وتأثير ذلك عليه وتكوين العوامل الإجرامية في شخصيته[٤]، عبر كتابة خطية يؤكد فيها المؤلف على طباعة حروف مادة التناص بالبنط العريض ليثير انتباه القارئ إليها بأنها مغروسة في قلب النص الروائي، ولكنه مايلبث أن يخلط بين هذه التراتبية في طريقة الطباعة فيجعل هذه التقنية مستخدمة بين مادة التناص والمادة السردية المتخيلة، لكي يبين ويؤكد التماهي بين التاريخ والراهن الجزائري من ناحية، وليذيب المادة التاريخية وينثرها في النص الجديد من ناحية أخرى مكونة نصاً جديداً ومادة روائية جديدة منعزلة عن النص الذي وردت به، ومن ناحية ثالثة هو يحاول شغل ذهنية القارئ لمعرفة مواطن التناص في السرد الروائي وماهو تخييلي سردي.

وما يلفت الانتباه هو أن طريقة التعامل مع العنف الناتج من أبي يزيد في أوانه فيها الرفض من قبل القائم بأعمال الحاكم ومن تواطؤ معه، مما جعل حميدو يخفي عن زوجته بأن «جماعة اتفقت على قتل أبي يزيد، فأرسلوا إلى القائم فرعبهم ووعدهم فاتصل الخبر بأبي يزيد فقتلهم»[٥]. وهنا يكتفي حميدو بالاحتفاظ بهذه المعلومات لنفسه من دون أن يذكرها لأحد، هل كان ذلك خوفاً من أن يفهم أن حميدو يشير بطرف الاتهام إلى السلطة، لأنه منذ البداية يعلن عن الترابط بين أحداث الماضي والحاضر، فيكتفي فقط بأن يعلن وبكتابة خطية ذات حروف مؤكد عليها بالبنط العريض: «أنه تم إلقاء القبض على أبي يزيد الذي مات متأثراً بجروحه فأخذ وحمل المنصور الذي سجد شكراً لله تعالى والناس يكبرون حوله، فأمر بإدخاله في قفص عمل له وجعل معه قردين يلعبان عليه، وأمر بسلخ جلده وحشاه تبنا وأمر بالكتب إلى سائر البلاد بالبشارة»[٦]. انتهت حكاية أبي يزيد كما نقل من كتاب الكامل في التاريخ، بنهاية له بقتله والتمثيل به أمام الناس ليكون عبرة لمن يعتبر. ولكن هل كان حقاً عبرة لمن يعتبر؟! بالتأكيد لا لأننا أمة لاتحسن قراءة تاريخها والاستفادة من الدروس. كذلك تعتبر الإشارة إلى نهاية أبي يزيد (في كتب التاريخ) في بداية الرواية، وكأنها تحمل توطئة بنهاية أبي يزيد الشخصية المتخيلة سردياً، ولكن مايلاحظ أن أبا يزيد يزيد عنفا وتدميراً ووحشية، وتنتهي الحكاية ولايعرف القارئ نهاية لبطش أبي يزيد أو توقف عند حد ما، فكأن التناص هنا وفي بداية صفحات الرواية، قد أتى باتجاه عكسي مما خيب أفق التوقعات عند القارئ.

أبو يزيد النكاري صاحب الحمار، تبقى حكايته مستمرة استمرار السرد الروائي، ولاتنقطع إلا في الفصل الرابع من الرواية، والتي تسبب نفوراً من التاريخ من قبل زوجة

٤) الرواية، ص١٤
٥) الرواية، ص١٣
٦) الرواية، ص١٣

حميدو، وسخطاً شديداً عليه هذا وموثقه ابن الأثير قائلة لزوجها: «سأحرق ابن الأثير».[1]

لا يوثق لها حميدو من مصدر تاريخي واحد، بل يلجأ إلى مصدر آخر هو كتاب «عيون الأخبار» لابن قتيبة، وقد قام بذلك من باب تأييد ماجاء من أقوال في المصدر الأول «الكامل في التاريخ»، أو من أجل العثور على معلومات أخرى لم ترد في الكتاب الأول، ومايدونه السارد من ملاحظات حول تعامل أبي يزيد النكاري مع النساء من وحشية، يقفز السارد به إلى الحاضر ويربطه بأحداث السرد الروائي، ويصور أبا يزيد وهو يدخل على أسرة في ماكدرة ويقتل الابن أمام ناظري أمه، من دون أدنى شفقة ورأفة به وبها. فكأن السارد يقول إن الزمن توقف وإن أحداث الماضي هي نفسها تعيد نفسها، وإن السارد لايرى من الماضي والحاضر إلا ذلك الوجه الدموي البشع. وذلك عبر عرض لنص مسرحي يحضره مجموعة من المثقفين: حميدو، احميدة، عبدالرحمن، وردة، ذو النون، وليلاحظ أنه من باب التناص وجود نص مسرحي داخل نص روائي، كما يلاحظ اعتماد المؤلف على اختيار أسماء شخصيات الرواية مطابقة للشخصيات الموجودة في التاريخ الإسلامي، والتي كانت أحد العناصر المشكلة للصراع القائم بين الأضداد علي كرم الله وجهه، وعبدالرحمن بن ملجم، وذو النون المصري. يبرز في المسرحية التي يشاهدها حميدو ومن معه، نص يتحدث عن حادثة مقتل الإمام علي كرم الله وجهه. هي أساس الفتنة التي نشأت بين المسلمين بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، ممثلة أول جرح في صميم ترابط المسلمين وتلاحمهم، حادثة تشكل ضربة قوية في ضرب وحدة الصف الإسلامي، وهي كما يسجلها حميدو: «عبدالرحمن قتل علياً والحسن قتل عبدالرحمن وعائشة خرجت إلى علي.. وكان الدم»[2]. ويلاحظ أن السارد لايسير مع التاريخ من درجة الصفر أو بدايته بداية عصر الفتنة، إذ يذكر حكاية أبي يزيد في القرن الرابع الهجري، من ثم حادثة قتل الإمام علي، وليبين أن الحسن قتل عبد الرحمن لأنه قاتل أبيه، وبعدها يعود إلى حادثة الجمل[3]، وخروج السيدة عائشة إلى علي رضي الله عنهما، والفتنة التي حدثت وقتها. هل السارد كان يريد أن يصل بالقارئ إلى فهم للتاريخ بطريقة تدريجية؟ هل يريد أن يوضح أن عصر الدم ممتد من القرن الهجري الأول حتى الوقت الحالي؟ أم لأن الرواية نفسها مبنية على خمس متاهات، فلا يرجو القارئ أن يتابع سرداً متتابعاً زمنياً، بل

١) الرواية، ص٢١

٢) الرواية، ص ٢٧٠

٣) إشارة إلى خروج السيدة عائشة رضي الله عنها في موقعة الجمل التي قامت بين علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، وعبدالله بن الزبير، إذ أرسل علي بن أبي طالب رجلاً من الكوفة إليها، فعرقب جملها فسقط ومال الهودج بها، فأتاها علي قائلا: «أيها الحميراء، ألم تنتهي عن هذا المسير، فقالت يا بن أبي طالب، قدرت فأسجح، فقال: أخرجي إلى المدينة وارجعي إلى بيتك الذي أمرك رسول الله أن تقري به، فقبلت، ثم جهزها علي بكل ماينبغي لها من مركب وزاد ومتاع».

انظر: د.السيد عبدالعزيز سالم، «تاريخ الدولة العربية»، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٦م، ص٥٨٣

معتمداً على المزاوجة بين الماضي والحاضر، بين الحقيقي والتخييلي، ليشعر القارئ بمتاهة حقيقية، متأتية من الراهن الجزائري المعيش. بل إن السارد نفسه يعلل هذا الخلط والمزاوجة بين الزمن الماضي والحاضر، ويرجعه إلى أن: «المشهد كالزمن العتيق العائد من سراديب كهف ثائر مزمجر، والزمن العتيق تنبعث منه روائح ومذاقات وألوان شتى».[٤]

ويعمد حميدو إلى التفصيل بذكر هذه الحوادث، والغوص في أعماق التاريخ الإسلامي ذاكراً حادثة ذي النون المصري وقتلهم له ظلماً وبطشاً وقد أتى هنا كرمز للعالم والمثقف المحارب على مر العصور، ولا يفوته الإشارة إلى الخوارج من خلال شخصية حرقوص في النص المسرحي الذي يشاهده حميدو مع أصحابه.

ولم تخل الرواية من إشارات إلى جذور الأزمة الجزائرية المعاصرة، وبداية العنف المسيس في الجزائر، منذ عام ١٩٨٨م، وإنشاء التعددية الحزبية وصولاً إلى تعطيل الرئيس الشاذلي بن جديد للانتخابات التشريعية عام ١٩٩١م[٥]، وتذمر الشارع الجزائري من هذا التعطيل الذي يشكل قتلاً للديمقراطية وحق اختيار الشعب لممثليه، ونشوب الحرب الأهلية الجزائرية وبدء العشرية الحمراء والإرهاب الدموي. وذلك تم عبر الكتابة الخطية المتعالقة مع الصحف اليومية، تغرس في النص على شكل أخبار صحفية، ونشر لأحكام من المحكمة صادرة بحق الإرهابيين، بطريقة يشبهها أحد الدارسين بالروائي الأمريكي دوسباسوس.[٦]

وبذلك أتى التناص خادماً للموضوع الأساسي الإرهاب والتطرف، عبر شخصيات حريصة على فهم واقعها عبر الرجوع إلى التاريخ الإسلامي والوصول إلى أساس وجذور المحنة نفسها، متمثلة بالفتنة التي وقعت بين الإمام علي والصحابة رضوان الله عليهم.

وليصل حميدو إلى أن: «الدم تاريخنا جميعاً ذاكرتنا في الأمس ذاكرتنا اليوم»[٧]. فالدم يحاصر ويحيط المواطن العربي في كل مكان.

وفيما مضى من صفحات كان مدار الحديث عن أنماط التناص وأشكاله وحالاته المتعددة، وعند البحث في مدى استخدام المؤلف لها سيتضح أن التناص قد لعب وظيفة هامة في النص، وهي تأييد فكرة حميدو بأن العرب المسلمين لم ينشأوا إلا على ثقافة الدم وإثارة الفتن منذ الماضي، من خلال التوثيق في أكثر من مصدر: «الكامل في التاريخ»، «عيون الأخبار»، «الملل والنحل»، الجرائد والصحف اليومية، فكأن السارد يلتمس مصداقية مايرويه من خلال

٤) الرواية، ص٢٧٥

٥) الرواية، ص١٤٣

٦) حياة أم السعد، «سردية الخوف في الرواية التسعينية الجزائرية»، جامعة الجزائر

٧) الرواية، ص٢١

هذا التوثيق. ومن حيث أشكال التناص فإن التناص أتى على حالة الترصيع أي أخذ النص التاريخي وربطه وإعادة سبكه في النص الجديد. وقد حافظ النص القديم على دلالته، بل تم تأكيدها في السياق الجديد التي ارتبطت به لأن مدار الحكي يعد واحداً، ولو أن السارد قام بعملية تشويش تجلت بتقطيع ونثر نص ابن الأثير، وأخذ الأخبار متفرقة ونثرها في المتخيل السردي، رغبة من السارد في ربط وترتيب نشأة العنف وتكونه بالتدريج في حياة أبي يزيد الماضي والحاضر.

وحميدو ومن معه من الشخصيات يمررون تلك المعلومات التاريخية من دون نقاش وحوار معها، بل بكل إقرار وموافقة، سوى زوجة حميدو التي غاضها التاريخ وأتعبها ترديد زوجها له، فقالت سأحرق ابن الأثير، بينما في نص آخر لرشيد بوجدرة «معركة الزقاق» يمارس طارق والأستاذ بن عاشور أستاذ التاريخ ، نوعاً من التحاور مع التاريخ، كما إنه يحاول التشكيك بالمسلمات التاريخية ورفضها، فيقول عن خطبة طارق بن زياد الشهيرة «البحر أمامكم والعدو خلفكم»:

«علينا أن نرتاب أولاً في نسبة هذه الخطبة إلى طارق بن زياد وثانياً في مناسبة إلقاء هذه الخطبة من قبل طارق. إذن النسبة والمناسبة يا أولاد... ولم يذكرها ابن عبدالحكم ولا البلاذري وهما أقدم رواة الفتوحات الإسلامية»[١]. فهو يشكك بمصداقية وجود هذه الخطبة أصلاً، ويريد الوصول إلى أن التاريخ ماهو إلا حصيلة منا لخرافات والأساطير ومايعتمد ويصح من أقواله إلا النزر اليسير.[٢]

قد يكون السبب في ذلك رغبة حقيقية من الشخوص في إعادة قراءة التاريخ، وعدم التسليم به كاملاً، وغربلته وأخذ ماصح منه، أو قد يكون السبب في ذلك الإشكالية التي يعيشها طارق بطل الرواية، كمثقف يحمل اسم شخصية تاريخية فاعلة ومنجزة في التاريخ، بينما هو ماذا يفعل أمام الراهن المأساوي الذي يجعله رهينا في الماضي، لأنه عاجز عن أن يكون طارق بن زياد، بدأ يشكك بأفعاله وأقواله البطولية، ولذلك يقول عن والده الذي أسماه طارقاً: «هذا ماجناه أبي علي وماجنيت على أحد.. يالها من عقدة سماك طارقا وتركك تطرق الأبواب المفتوحة».[٣]

ويلاحظ أن التماهي بين أسماء الشخصيتين طارق البطل، وطارق بن زياد فاتح الأندلس، يشابه التقنية المستخدمة في رواية «متاهات ليل الفتنة»، أبو يزيد النكاري الشخصية

١) رشيد بوجدرة، رواية «معركة الزقاق»، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦م، ص٩١
٢) الرواية، ص٥٥
٣) الرواية، ص٥٧

التاريخية، وأبو يزيد الإرهابي على المستوى التخييلي، والربط بين أسماء الشخصيات في الرواية: (عبدالرحمن،عائشة، علي، ذو النون) والشخصيات التاريخية التي ورد ذكرها. هل هذا من باب التناص بين الروايتين، إذا انتبه القارئ إلى أن رواية «معركة الزقاق»، نشرت عام ١٩٨٦م، ورواية «متاهات» عام ٢٠٠٠م، هذه مدة زمنية كافية تمكن من القول إن احميدة عياشي تأثر برواية رشيد بوجدرة في رواية «معركة الزقاق»، من خلال تقنية حديثة يقول عنها حسين خمري: «مثل هذه الوسيلة في تقديم البطل بطريقة جديدة نجدها في رواية «معركة الزقاق». ففي الرواية طارقان: طارق بن زياد فاتح الأندلس وطارق الراوي الذي يبدي أشد الإعجاب بطارق الأول الذي يمثل بالنسبة إليه رمزاً تاريخياً وحضارياً كبيراً».(٤)

من هنا يمكن القول بأن الرواية، رواية «متاهات ليل الفتنة»، قامت بتناص مع الأحداث التاريخية وشخصيات التاريخ الإسلامي من ناحية، وبينها وبين رواية رشيد بوجدرة، من حيث استخدام تقنية تشابه الأسماء التي كان استخدامها على نطاق أوسع في رواية «متاهات»، إلا أن طارقاً قد مارس عملية تفكيك التاريخ وإعادة بنائه، بينما اكتفى حميدو بقراءة ماورد في التاريخ وتأييده، لاختلاف المدار الحكائي في الروايتين ومايتطلبه كل منهما، وهذا يدخل في نطاق التناص الداخلي بين أديبين معاصرين لبعضهما البعض، ومن بلد واحد الجزائر.

١- والملتفت إلى التناص في الرواية يجده ركز على ثلاث مصادر نهل منها، وأخذ منها مادته التناصية، وهي كتب ومصادر التاريخ الإسلامي من مثل: (عيون الأخبار، الملل والنحل، والكامل في التاريخ)، وعلى أخبار حول التاريخ الجزائري الحديث تتماس مع فترات المحنة، ويرى السارد أن لها دوراً كبيراً في حدوثها، والمصدر الثالث الذي يثير الانتباه هو التناص مع الأخبار الصحافة اليومية، التي انتشرت بشكل موسع في الرواية، والتي لعبت دوراً وظيفياً مهماً في خدمة الموضوع ووجهة النظر التي يتبناها السارد.

٢- فقد عمد إلى توظيف نصوص صحفية تتطرق لأحداث عنف حدثت في الجزائر، طالت فئات المجتمع الجزائري كافة، وهذا التعالق مع الصحافة اليومية، أضاف إلى النص شيئاً من المصداقية، وخلط الحقيقي بالتخييلي، والتماهي بين الواقعي والأدبي، ليشير إلى أيديولوجية النص التي ترفض العنف بكل أشكاله وتجلياته، كما أنه قام بوظيفة أخرى في النص هي أنها تحملت أعباء الفعل السردي عن السارد، وتناوبت معه في فعل السرد، وأضافت إلى الوظيفة الإخبارية للسارد المصداقية؛ فالمتلقي عندما يقرأ النصوص الإخبارية المشتملة على أحداث العنف وبشاعتها، فلن يصل إلى مرحلة الشك في صحتها، لأنه قد أرفق معها مقولات الصحافة اليومية.

٤) د.حسين خمري، مرجع سابق، ص١١٠

من مثل قول السارد: "الوكالات": الجزائر تفجير سيارة مفخخة بشارع ديدوش مراد ٨ قتلى وعشرات الجرحى"..

وأيضاً "سيارة مفخخة بحسين داي وقنبلة في الكاليتوس".

وأيضا "الصحفي عبديش من بين ضحايا انفجار حسين داي".[١]

كذلك يجب لفت نظر القارئ إلى أن السارد والشخصيات التي معه معظمها يعمل في حقل الصحافة، كتاب صحفيون طالتهم أيادي العنف، لأنهم نشروا وكشفوا جرائم الإرهابيين، فهم بذلك سيكونون محطة اهتمام واشتغال العنف، كي لا يكشف المستور. ومن الطبيعي أن تنتشر الأخبار الصحفية في الرواية من باب التماهي بين عمل الشخصيات، وأثر هذه المحنة على حياة الشخصيات.

وغير هذا وذاك فإن وجود نصوص تاريخية قديمة، أمهات الكتب العربية، بجانب وسائل الصحافة اليومية، كوسيلة إعلامية حديثة، يحدث نوعاً من المفارقة التي تكشف إن التقدم الهائل الذي شهدته الإنسانية، لم يمنعها أن تبقى رهينة للتخلف والجهل، وأن تستمر في حروبها الجاهلية، باستهلاكها ثقافة العنف والدم، فالنص التاريخي القديم بجوار النص الصحفي الحديث، يوثقان لحالة واحدة، شهدتها ومازالت تشهدها الإنسانية. فأتت البنية السردية، باحتوائها على المتناقضات من النصوص، لتوثق لحالة المفارقة التي يعيشها المواطن العربي وهو ابن القرن العشرين. ويمكن تسمية هذا النوع من التناص بـ«تناص المفارقة»، «ذلك التناص الذي يشعرنا دائماً بهذا البعد الضدي المفارق بازغاً لنا ونحن ننظر إلى الرواية».[٢]

وكان نص احميدة عياشي ونص واسيني الأعرج هما النصان الوحيدان بين مجموع النصوص الروائية المدروسة اللذان التفتا لهذه التقنية، ووظفاها بشكل موسع، وقدما من خلالها دوراً وظيفياً مميزاً للتناص مع الصحافة اليومية.

والتناص المكثف في النص بدرجة كبيرة، يضع النص الروائي هنا أمام إشكالية، وأمام سؤال جوهري، هو ما الخيط الرفيع بين ماهو أدبي تخييلي، وماهو تاريخي بحت؟ وهل قدم الروائي التناص في نسيج نصه بطريقة فنية تخييلية لا تجعل القارئ يقرأ العمل من زاوية تاريخية وحسب، وكأنه يقرأ في كتاب تاريخ، وإطروحات نظرية بحتة، أم بطريقة شائقة تخلط بين ماهو حقيقي وماهو تخييلي، من دون إشعار متلقي النص بالملل والسأمة، وإنه

١) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص١٦
٢) حسن محمد حماد، السابق، ص١٧١

يقرأ نصاً تاريخياً بعيداً عن الحقل الأدبي؟ لقد أثبتت قراءة النص الفاحصة والمتأملة أن السارد قد وقع في هذا المأزق، فطغت المادة التاريخية على النص التخييلي، وجعلت النص يفقد عنصر التشويق، وسلطة الحكي التي تجعل القارئ مشدوداً أمام الحكاية في الرواية وأحداثها، إن غرس النص التاريخي بكل هذه الكثافة، صيرت النص يميل إلى التاريخ أكثر من حقل الأدب، ففقد تماسكه كبنية سردية واحدة.

هل هذا الأمر عائد إلى أن النص مبني منذ البداية على أساس المتاهة في المعنى والمبنى، وقد عمد الروائي إلى إحساس المتلقي بهذه المتاهة بين ماهو تاريخي وماهو تخييلي، أم لأن المؤلف يريد إيصال هذه الرسالة التاريخية للقارئ، عبر التحايل عليه بتصنيف النص تحت جنس الرواية؟

وفي نص روائي آخر لعبد الملك مرتاض رواية «مرايا متشظية»، يستخدم الروائي تقنية التناص مع المصادر التاريخية، ويدمج أحد النصوص التاريخية التي يتناسب مضمونها مع مضمون المادة الروائية، ويتفق معها من ناحية موضوعاتية.

فيتم التناص مع كتاب «معجم البلدان» لياقوت الحموي، وهو مصدر تاريخي يتطرق إلى كل بلد من البلدان، وأهم مافيه من أخبار وأحداث، فيوظفه السارد من أجل الوصول إلى غايتين، سيتضح مغزاهما بعد قليل. فمدار الحكي في الرواية هو حكاية عجائبية، مبنية على السرد العجائبي، ويلعب الخيال فيها دوراً كبيراً، تقوم على حكاية سبع روابي متناحرة ومتقاتلة من أجل قصر عالية بنت منصور، لايحدد لها مكاناً معلوماً، بل هو مكان تخييلي، لايعلم، ولكن السارد كي يؤكد على مصداقية الحكاية فإنه يضع الحكاية قريبة من عين وبار، وعين وبار مذكورة في المصادر التاريخية، من مثل ماذكره ياقوت الحموي عنها:

«قال الليث: وبار، أرض كانت من محال عاد بين رمال يبرين واليمن. فلما هلكت عاد وأورث الله ديارهم الجن فلم يبق بها أحد من الناس... وكانت أرض وبار أكثر الأرضين خيراً، وأخصبها ضياعاً، وأكثرها مياها وشجراً وتمراً، فكثرت بها القبائل حتى شحنت بها أرضهم. وعظمت أموالهم. فأشروا وبطروا وطغوا. وكانوا قوماً جبابرة ذوي أجسام فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى». ياقوت، معجم البلدان (وبار).[٣]

يتضح من النص السابق إن الحكاية التاريخية مقاربة لحكاية النص السردي، من حيث أنهما كلاهما نصوص عجائبية، وكما سبق ذكره، أن السارد أراد أن يضفي على نصه العجائبي والخيالي، نوعاً من المصداقية وتأكيد صحة الحدث الذي يرويه من ورود أحد

٣) رواية «مرايا متشظية»، ص١١٤

شيوخ الربوات إلى عين وبار، التي يؤكد النص التاريخي، «معجم البلدان»، على وجودها حقيقة. ويؤكد على أنها تعد موطنا للجن، الذي كثر الشر بينهم، وتحاربوا وتفرقوا، فيقارن بينهم وبين حال الإنس الذين لايختلفون عن الجن في عنصر الشر، بل أن السارد يذكر نصاً آخراً من نفس المصدر، حكاية ورود أحد الرجال إلى عين وبار وأخذه لإبل موجودة في المكان نفسه، وعندما علم أحد رجال الجن قال له: «لو كنت فعلت ذلك على معرفة لقتلتك. ولكن اذهب وإياك والمعاودة. فإن هذا جمل من إبلنا عمد إلى أولاده فجاء بها. ثم أعطاه جملاً. وقال له انج بنفسك. وهذا الجمل لك..».[١]

والسارد نفسه يوضح أنه قد أورد الحكاية ليبين المفارقة الحاصلة بين عالم الجن والإنس، فيرى أن مثل هذه الحادثة لو حدثت في الروابي السبع، لكانت النتيجة قتل الرجل من دون أن يسأل عن سبب قدومه إلى المكان، بل أن السارد يرى أن عالم الجن غداً أكثر تسامحاً من عالم البشر، «فياليت أهل الروابي كانوا جميعا من أهل الجن.. فهذه الحكاية العجيبة تثبت براءة الجن من الاغتيال. وتثبت التهمة على رجال من شرار الناس».[٢]

إذن فيما تقدم ذكره اتضح أن التناص في النص قدم وظيفتين هما: تأكيده لأهمية عين وبار في الحكاية، ومدى اهتمام شيوخ الروابي السبع باعتبارها منبعا للخيرات، وإضفاء الطابع الحقيقي للحكاية السردية العجائبية، وليصل السارد إلى نتيجة مؤداها أن عالم الجن بريء من حوادث الاغتيالات التي نسبت إليهم من عالم الإنس، وليبرز حجم المفارقة الحاصلة بين عالم الجن والإنس، وإن الجن أصبح أكثر تسامحاً من عالم الإنسان.

في رواية أخرى رواية «دم الغزال»، يبرز التناص مع التاريخ بمستويات عديدة، وبكثافة دلالية، تلعب دوراً هاماً في قراءة النص وفهم الحمولات المعرفية التي يوجهها النص. فالنص يعود إلى التاريخ الإسلامي العربي القديم، كما لا يفوته الالتفاتة إلى تاريخ الدم والقتل في العالم كله، مجسماً عبر ذلك ردة حضارية أصابت صميم الإنسانية.

وقد بدأ سارد الرواية في عرضه للتاريخ من لحظة الحاضر، قتل الرئيس الجزائري محمد بو ضياف، وبعدها يعود إلى نصوص تاريخية بالتدريج وصولاً إلى عهد الفتنة في عصر الخلفاء الراشدين، موجهاً من خلال ذلك أسئلة جوهرية، تثير دائرة الشكوك حول من يعملون في الخفاء، وكم من ستار وستار يخفيهم عن أعين الناس.

فأول ما يبدأ به السارد حادثة قتل محمد بوضياف، وهي لحظة تاريخية تشهد على ثقافة

١) الرواية، ص١٥٢
٢) الرواية، ص١٥٢

الدم، وثقافة الركون والخوف من التغيير والإصلاح فمحمد بوضياف، سياسي مناضل من مناضلي الثورة الجزائرية، التي حررت الجزائر من الاستعمار الفرنسي، يغار على وطنه وأبناء شعبه، حارب رموز الفساد والسرقة ونهب أموال الشعب الجزائري، ولأنه رجل مصلح من الطراز الأول، فإنه لقي القتل والغدر في مشهد، غريب ومثير للدهشة، قتل أمام مرأى وسائل الإعلام المحلية والخارجية، وهو يلقي خطبة جماهرية لشعبه، بكل جرأة[٣]، وعدم خوف من السلطة، لأن هناك سلطة أخرى متخفية في الظلال تثير الرعب والفزع في ذات السلطة الجزائرية نفسها قبل الشعب الجزائري. ويثير هذا الموقف الغرابة والدهشة في نفس السارد/البطل، مرزاق بقطاش، الذي يحاول بدوره التعبير عن صدمته، ومحاولته الجادة ليفهم ماحدث، فيقرن موت بو ضياف بموت سياسي أمريكي آخر، هو الرئيس الأمريكي جون كنيدي، فيقول: «إنه أشبه بموت الرئيس الأمريكي جون فتزجرالد كنيدي عام ١٩٦٣ في مدينة دالاس. ليس هناك إذن فرق بين المشهدين».[٤]

ليصل السارد إلى نتيجة مؤداه إن عالم السياسة أبعد ما يكون عن المثالية، وإنه ليس له شريعة سوى شريعة الغاب، من مع من، ومن ضد من، والذي يقف في طريق الساسة، فإنه مقتول لا محالة.[٥]

ومن قبل بوضياف كان الرئيس هواري بومدين الذي قيل عنه إنه أغتيل، ولكن الفرق بينهما أنه قتل أمام الملأ، ويعود السارد ليربط هذه الحادثة بحادثة أخرى هي حادثة إغتيال يوليوس قيصر قبل عشرين قرناً من الزمان.[٦]

هذا هو تاريخ البشرية المليء بالفضاعة والوحشية، فلا تطلب من اليوم إلا ماجاءك به الأمس، السارد ينقل هذا التاريخ البشري، عبر حالة تحريرية من التناص، وعدم نقل من نصوص تاريخية بعينها، بل من خلال قراءات متعددة للسارد، يتناقش معها ويحاورها، ويثير حولها أسئلة لايجد لها سوى جواب واحد، هو أن عالم السياسة عالم شيطاني، وأن «الشيطان نفسه يخجل من الذين ينافسونه في الشر».[٧]

وهل يكتفي السارد، مرزاق بقطاش، بسرد هذه الأسماء وحسب؟ إن السارد يجوب في المحطات التاريخية جميعها، ويوجه أسئلة يقول بأنها لابد أن تطال التاريخ كله، فيقول إن المحققين بهذه الجريمة، قتل محمد بوضياف عليهم أن يبحثوا في حوادث قتل متجذرة

٣) الرواية، ص٢٤
٤) الرواية، ص٢٤
٥) الرواية، ص٢٤
٦) الرواية، ص١٥
٧) الرواية، ص٢٤

ومتأصلة في تاريخ البشرية: «من قتل طرفة بن العبد ومن دفع الأمير عبدالله الصغير إلى أن يسلم مفاتيح غرناطة لخصومه الكاثوليك؟ ومن باع يوغرناطة للرومان؟ ومن قتل محمد خيضر، ومن قتل ابن يوسف التونسي في ألمانيا؟ إنها أسئلة ينبغي أن تطال التاريخ كله. والإجابة عنها إجابة صحيحة مقنعة هي التي تفضي بنا إلى التعرف على المجرم وعلى المكان الذي يختفي فيه، هذا إذا كان مختفياً».[1]

في النص السابق، يوضح السارد وظيفة التناص في النص، وهي قراءة متأملة فيتضح الماضي، من أجل فهم الحاضر، وكشف أسرار الراهن الغامض والمثير، والتي لن تفك رموزه إلا بتحقيق التاريخ وتنقيبه. كما يتبنى السارد المبدأ الديكارتي في إثارة الشك حول كل شيء من أجل الوصول إلى حقيقة ثابتة ويقين واضح، من خلال تشكيكه بجدارة قضية التحقيق في مقتل محمد بوضياف وجون كيندي وغيرهم.

وفي تناص آخر في الرواية، يمارس السارد نوعاً من التضخيم والتوسع فيضيف معاني جديدة إلى دلالة النص المؤثر تخدم الرؤية التي يطمح المؤلف إلى تقديمها، وهذا تم عندما نعت مرزاق بقطاش الدكتور المعالج الذي يعالجه من أثر طلق ناري أصابه في الدماغ، بأنه ذو القرنين الذي حاول أن يرأب الصدع في سد الثغر الذي أقامه قوم يأجوج ومأجوج في الجدار الحاجز، فيشبه الجرح الذي أصابه في دماغه بالثغر الذي حاول ذو القرنين أن يسده، ويحجز قوم جوج وماجوج، رمز للإرهابيين الذين حاولوا أغتياله، أو يكون من فئة الساسة أعداءه غير الواضحين، والذين يتخفون تحت عباءة الإرهاب، ليتمنى منه بدلاً من أن يعالج الجرح المادي الملموس، أن يعالج النفس البشرية من مرض أصابها في عمق إنسانيتها، فجعلها تميل إلى الهمجية والوحشية في تصرفاتها، وأن يزرع حاجزاً يحجز البشر عن فعل الشر، فيقول له: «آه منك ياذا القرنين! أنت تفرغ قطراً على ثقب أحدثه قوم يأجوج ومأجوج. لابد من أن نأتي بزبر الحديد لتضع بها حداً بين الإنسان والشر، لتنشىء صناعة الخير من جديد في هذه الدنيا».[2]

وواضح إن السارد أضاف إلى معنى الحادثة التاريخية المذكورة في القرآن الكريم، معنى إضافياً، مقدماً من خلال ذلك حلا لخلاص الإنسانية من ويلات الحروب.

والصراعات، عبر حاجز يفصل بين الإنسان والشر، فاتضحت وظيفة التناص في هذا السياق في توجيه وجهة نظر السارد نحو المسار الذي يرمي إليه، من خلال المقارنة

---

١) الرواية، ص٣١

٢) الرواية، ص ١٣٦

بين الفكرة المعنوية بحادثة تاريخية راسخة في ذاكرة البشرية. ولكن هل تفلح البشرية في البعد عن عنصر الشر، وأن تضع بينها وبينه حاجزاً إنسانياً يرتقي عبر منظومة من القيم والمبادئ، التي تبعد البشر عن شريعة الغاب، إنها لاشك نظرة مفرطة في المثالية، لا يطمح السارد بأكثر من أن يتمنى ويحلم بها.

وتلعب رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، دوراً تناصياً فاعلاً، يقوم أولاً بإدانة التاريخ الإسلامي الحافل بالعنف، والدماء، عبر التطرق لحروب الردة التي حدثت بعد وفاة النبي الكريم صلى الله عليه وسلم، ويتهم الولي الطاهر أن المسلمين اليوم يعيشون هذه الحالة، ويجب عليه أن يحاربهم، كما فعل المسلمون الأوائل. أما الدور الثاني فهو، قيام شخوص الرواية بمساءلة التاريخ، وتحليل مكونات الحادثة التاريخية.

ومدار هذه الحادثة، هي حادثة الردة الإسلامية، وقيام خالد بن الوليد بملاحقة المرتدين، وإرغامهم على العودة إلى الإسلام، أو قتلهم، وطبعاً هذا كان له دوافعه القوية وهو الخوف من البلبلة وازدياد عدد المرتدين عن الإسلام، فمن باب الحفاظ على الدين الإسلامي قام المسلمون بمحاربة المرتدين، في مجموعة من الأمراء الذين أرسلهم خليفة المسلمين أبو بكر الصديق، هم خالد بن الوليد، وأسامة بن يزيد، وعكرمة بن أبي جهل، والمهاجر بن أبي أمية، وغيرهم إلى وجهات عديدة من البلاد الإسلامية، فكانت وجهة خالد بن الوليد محاربة طليحة بن خويلد في بزاخة. ثم مالك بن نويرة بالبطاح.[٣]

ويقوم خالد بن الوليد بقتل مالك بن نويرة بعد ردته، مما يبعث الرغبة الملحة في معرفة شخصية مالك بن نويرة الحقيقية من قبل المريدين في المقام الزكي، هذه الحادثة التي وثقت بالمصادر التاريخية[٤]، يبدأ المريدون في المقام بالبحث والتقصي في العديد من الحوادث، والمسلمات التاريخية، فيبحثون في صدق إسلام مالك بن نويرة، ويصلون إلى إنه بالإضافة إلى إنه كان «شاعراً شريفاً وفارساً بارزاً، متمتعاً بالجمال»[٥]. لابد من التسليم بصدق إسلامه، لأن عمر بن الخطاب رضي الله عليه طلب إقامة الحد على خالد بن الوليد، وعلل أبو بكر الصديق رضي الله عنه أن هذا من باب الاجتهاد عند خالد بن الوليد، فبحثوا في حياة مالك بن نويرة، ووجدوا شاهداً تاريخياً في صالح مالك، هي:

«بعضهم اهتم بإسلامه، وهل كان إسلاماً صادقاً، إلى درجة أن يكون محل ثقة رسول

---

٣) د. السيد عبدالعزيز سالم، «تاريخ الدولة العربية»، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٦م، ص٤٤٤

٤) انظر على سبيل المثال: «الإصابة في تمييز الصحابة»، «خزانة الأدب»، «فوات الوفيات»، «الأمالي للقالي».

٥) رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، ص٤٤

الله (ص) فيبعثه من جملة المصدقين في العرب، عكرمة وحامية بن سبيع الأسدي والضحاك بن سفيان، وعدي بن حاتم، وغيرهم، وهم صحابة رضوان الله عليهم».[1]

يتساءل المريدون هل يمكن الشك في إسلام مالك لدرجة قتله؟ وإذا لم يقتل مالك هل ستواصل الحرب ويتزايد عدد الضحايا؟

المسألة تحتاج إلى وقفة جادة، فكيف شكك بإسلام مالك بن نويرة؟ وهل قتل ظلماً وسفاحاً؟ يتوصل المريدون إن مالكاً كان صادق الإسلام، ولذلك "قرروا ياولي الله الطاهر، أن يرفعوا إليك عريضة يستأذنونك فيها بإقامة صلاة الغائب على مالك بن نويرة".[2]

وبعد مراجعة التاريخ، وتبرئة مالك بن نويرة من تهمة الردة، يتضح أن التناص قدم وظيفة مهمة في تفكيك وحدات التاريخ، وعدم التسليم بالمسلمات التاريخية، وكأن الشخصيات تريد القول بأن التاريخ لايصدق بكل شيء يقوله، وأن على الإنسان أن يلعب دوماً دور الناقد البنيوي للتاريخ، فيفك رموزه ووحداته من أجل الوصول إلى حقيقة معينة، وتنقية التاريخ من شوائب التلفيق والأخبار الموضوعة، وهو بذاته موقف يذكر بالمذهب الديكارتي في الفلسفة، التشكيك بالشيء من أجل الوصول إلى حقيقة ويقين. وهو نفسه الموقف الذي اتبعه رشيد بوجدرة في روايته «معركة الزقاق»، السابقة الذكر، دور الناقد والمفكك لوحدات التاريخ، وعدم التسليم بكل مايقوله التاريخ.

ومن ناحية أخرى، ومن طرف خفي كأن القارئ يلمح أصداء لأزمة المثقف في الوطن العربي، الضاربة في جذور التاريخ الإسلامي، وإن المثقف محارب على مر العصور، فكم من أديب ومبدع شهدت أقلام المؤرخين على قتلهم ظلماً وبغياً، طرفة بن العبد، امرئ القيس، ابن المقفع، ابن رشد وماحدث له من محاربة وحرقه لمؤلفاته، أبو حيان التوحيدي، جميعهم أدباء ومبدعون شكك في إسلامهم واتهموا في الإلحاد والزندقة. لأنهم حملوا لواء الكلمة الجادة، وقرروا أن ينيروا بوهجها الوجود كله. وما مالك بن نويرة إلا إسقاط على المثقف الجزائري المحارب بسبب كلمته الحرة الجريئة.

لذلك يبرئوا مالك بن نويرة من تهمة الردة، ويقرروا الصلاة عليه، كما يشككون أصلاً في مصداقية التاريخ، بقولهم كيف يكون خالد بن الوليد مريضاً في الفسطاط، ويأتي مصدر آخر يقول بأنه يحارب حذيفة؟!

كما يريد الطاهر وطار من خلال العرض لهذه الحادثة الوصول إلى إن مايحدث في

---

١) الرواية، ص٤٥

٢) الرواية، ص٤٦

الجزائر اليوم، هو نفسه ماحدث في الأمس، وإن من يتهم الجزائريين اليوم بالردة، لهم أمثال بالتاريخ، فإن السارد يربط بين حركة الردة عند موت الرسول صلى الله عليه وسلم، وحركة التكفير المتفشية في المجتمع الجزائري الآن، إلا أن هذه المقارنة تنطوي على مفارقة قوية، لأن الكل يعلم إن حرب القضاء على الردة بعد وفاة الرسول عليه الصلاة والسلام، لها أسباب ومبررات مقنعة، ودوافع منطقية، وهي القضاء على حركة تهدد الدين الإسلامي، وإن السكوت عنها، قد يؤدي إلى إزدياد عدد المرتدين، وبالتالي تقهقر مكانة الدين الإسلامي، وإزدياد الداخلين في الديانات الأخرى. فهي حرب دينية.

أما الحرب الأهلية الجزائرية اليوم، فهي حرب سياسية بالدرجة الأولى، اتخذت من هذه المرجعية الإسلامية في القضاء على الردة خلفية مرجعية تعود إليها فقط، وتتذرع بها من باب الخوف على الدين الإسلامي، فما هو العذر في قتل إنسان لأنه حلق ذقنه، وآخر لم يصل بالمسجد. بينما في الماضي قاتلوا ناساً خرجوا عن الدين والملة الإسلامية، ويبرز عمر بن الخطاب، وأبو بكر الصديق رضي الله عنهما وهما يسائلان ويحاسبان أنفسهما في قتل أي شخص مرتد، بل إن خالد بن الوليد تردد كثيراً في قتل مجاعة.[٣]

والروائي الطاهر وطار نفسه يتحدث في مقدمة وضعها في بداية الرواية بمثابة مفاتيح دلالية لقراءة الرواية خشية على قارئ روايته من أن يضل الطريق، وتقية يتقي بها سهام النقد الانطباعي البعيد عن الموضوعية. وكي لايلغي النقاد العمل برمته، يقول في معرض حديثه عن الرواية، والتناص على وجه التحديد:

«اتكأت في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتنان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين. هي حالة قتل خالد بن الوليد، لمالك بن نويرة، ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه، برجم خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة. قال أبو بكر رضي الله عنه، لقد اجتهد خالد... وخلاصته إنه يشك في إصابته، فله أجر واحد.

والتراجيدي في مسألة مالك الشاعر الظريف الذي وهبه الله جمالاً خارقاً، ليست في موته، إنما في النذر العنيف الذي حققه خالد، وهو جعل رأس مالك أثفية، تضع عليها أرملته أم متمم القدر».[٤]

إذن يوضح الطاهر وطار مقصده من توظيف النص التاريخي في الرواية، وهو كما سلف، إنه يريد أن يناقش قضية تهمة التكفير التي تقذف على المسلمين من مجرد الاشتباه في

---

٣) الرواية، ص٤٥
٤) الرواية، ص١٣

تصرفاتهم، ومن بشاعة الموقف التمثيلي في جثة مالك بن نويرة، وضع رأسه أثفية لقدر أم متمم، لذلك يرد الطاهر وطار، كونه أديباً مثله مثل مالك بن نويرة، الاعتبار له من خلال الرواية، بإقامة المريدين في المقام صلاة الغائب عليه، دافعاً عنه بذلك تهمة الردة والإلحاد، التي لحقته ولحقت كل مبدع ومثقف جريء. ومن هنا تتضح وظيفة أخرى للتناص وهي رد الإعتبار لشخصية تاريخية مثل شخصية مالك بن نويرة. وكشف جانب مظلم من الممارسات الوحشية لبعض الصحابة متجلياً بموقف خالد بن الوليد رضي الله عنه.

كما يرد التناص مع شخصية إسلامية أخرى، يعقد بينها وبين إحدى شخصيات الرواية التخيلية، الجنية التي تظهر لمريدي المقام وتثير الفتنة بينهم، فيعيشون حالة ذهول وإلتباس، فلا يعرفون كنه هذه المرأة التي تظهر لهم، فيقرر الولي الطاهر أن يقضي على هذه المرأة، «قرر أن يبدأ المعركة.

هذا المقام الزكي لن يتطهر إلا إذا تخلص من هذه الجنية. نعم جنية، وإلا كيف تزعم الولاية، ثم تزعم النزول من السماء، ثم تطلب القضاء على المسلمين وأهل الكتاب وباقي الأمم، بإنجاب نسل جديد، فيه كل الناس، وليس أي ناس. ماالذي ضرها أن يبقى الناس على ماهم عليه، ناساً».[1]

في هذا الحالة التخيلية، والقصة العجائبية، إشارة إلى شخصية تاريخية، هي شخصية سجاح بنت الحارث بن سويد، تميمية متنبئة مشهورة، شاعرة أديبة عارفة أخبار العرب، لعبت أثناء حرب الردة دوراً خطيراً، إذ ادعت النبوة بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم، أعدت أربعين ألفاً من المقاتلين لقتال المسلمين، وعندما علم بها مسيلمة الكذاب، شعر بالهيبة والخوف من قوتها، فتزوج منها، ولما يئست من قتال المسلمين، عادت إلى أخوالها بالجزيرة، وعندما بلغها مقتل مسيلمة أسلمت وسكنت البصرة حتى توفيت وصلى عليها أحد ولاة البصرة.[2]

فيلتقط الطاهر وطار هذه الحادثة التاريخية، ويوظفها في نصه جاعلاً سجاح هي الجنية التي أثارت الفتنة في المقام الزكي، ورأى أن عليه قتالها، ومحاربة هذا الوباء الذي حل المقام الزكي، فيقول للجنية التي تظهر له، محاوراً إياها، وتراءت له بأنها أم متمم «تضع القدر على رأس زوجها، تراءت له سجاح، تختلي بمسيلمة، فتمنحه نبوتها ثم تحاربه. تذكر المائتي

١) الرواية، ص٧٧، ٧٨
٢) د.عزيزة فوال بابتي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين»، دار صادر، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص١٨٠، ١٨١

بنت المسحورات اللائي، تنفي بلارة هذه وجودهن ووجود غيرهن، تذكر زفاف الليلة الذي أمر به».[٣]

ومن خلال تلاعب السارد في الأسماء، والتماهي بين الشخصيات فينتقل من شخصية إلى أخرى تبين حيرة الولي الطاهر في الشخصية التي تتراءى له، فمن هي: هل هي أم متمم، أم سجاح؟ ولكنه في الأخير يظهر له إنها بلارة ابنة الملك تميم ابن المعز زوجة الناصر بن علناس بن حماد، التي تتحول إلى جنية تهبط في العصر الحالي، عبر زمن لولبي، وحالة زمنية ثابتة تتكرر في كل مكان وفي كل زمان، فيقول الطاهر وطار عن هذه الحالة: «وهذا متكأ ثان، سمح لي باستعمال بناء لولبي، يعطي الديمومة للحالة، فلم أضع نهاية، إنما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة، هي هبوط اضطراري، ومحطة لإقلاع جديد».[٤]

ولعل الولي الطاهر اختار في النهاية بلارة بنت المعز لما لأبيها وزوجها من سلطة لها بريق ووهج يهم الإرهابي الوصولي مرموزاً له من خلال الولي الطاهر، التي تقوم بدور مغر للولي الطاهر، فيكاد أن يلين أمام إغراءاتها، إلا أنه يقاومها بالأوراد اليومية، وبإرادة قوية، فتحذره من سفك دمها الذي سيعود عليه وعلى أمته بحروب تجر حروباً أخرى، فهل تكون بلارة رمزاً للديمقراطية التي اغتيلت في الجزائر، وإلغائها جر الحرب الأهلية على الجزائر؟!

بالتأكيد رواية مثل رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، مكتظة بالرموز المحملة بالدلالات، وإن التعالق النصي فيها يحمل الكثير من المعاني، والتأويلات المتباينة، وهذا راجع إلى موسوعية الطاهر وطار نفسه، كمثقف أصيل نهل من التراث، واطلع على الثقافات العالمية والمناهج النقدية الفلسفية والأدبية، لدرجة أنه في بداية الرواية، وفي مقدمته، يقول بأن النص لا يتأتى لأيٍ قارئ بل إنه يتطلب مراجعة في التراث: «سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة، تراثية عموماً، نفسه مضطراً إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على «رأس الخيط»، وعذري، إنني حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط».[٥]

هل هذه المقدمة بمثابة تعجيز للقارئ كي يشعر باستحالة فك رموزها، ورغبة في سريرة الروائي المبدع لإرضاء غروره الأدبي، فيشعر أن الناس يسهرون جراها ويختصمون، ألم يقل المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

٣) الرواية، ص ٨١، ٨٢
٤) الرواية، ص١٤
٥) الرواية، ص١٤

أم إنها حقيقة مسلم بها، يدركها الطاهر وطار ويريد أن يضيء للقارئ قناديل قراءة العمل الأدبي، فيقول بمقابلة صحفية له موضحاً مغزى وضع معارك حرب الردة متكأ ومرجعية تاريخية يبين من خلالها أن مفاهيم الإسلام والإيمان والردة، تختلف من عصر لعصر، ومن اجتهاد فرد لآخر، مثل اجتهاد خالد بن الوليد في قتل الشاعر مالك بن نويرة، باعتباره مرتداً، فبين عمر بن الخطاب امتعاضه من الحادثة، بل أراد معاقبته، إلا أن أبا بكر الصديق اعتبره اجتهاداً منه، ولا يحاسب عليه، لكي يرخي الطاهر وطار سدول هذه الحادثة على الحاضر، ويجعل القارئ يقرأ التاريخ الحديث بكل امتعاض وألم، فكيف هو نظام الإرهابيين في الجزائر، وكيف يكفرون الأشخاص على حجج واهية، هذا تعامل مع المؤسسة الجزائرية، وهذا لم يصل في المسجد.[1]

ومن خلال التحليل السابق لقضية التناص في المستوى التاريخي، يتضح أن التناص بتعدد أشكاله ومستوياته، واستناده على شخصيات التراث الإسلامي كمادة نصية، ومرجعية تاريخية، يعول عليها الروائيون في فهم الحاضر من خلال إرهاصات الماضي، ويبدو إنهم أخذوا على عاتقهم مسؤولية إعادة قراءة التراث وفهمه، فلا تطلب من اليوم إلا ماجاء به الأمس، فقدم التناص في المبحث السابق، وظيفتين محوريتين، الأولى: التماهي والاندماج الحاصل بين أحداث الماضي والحاضر، وكأن التاريخ يعيد نفسه، والإنسان العربي يعيش لحظة واحدة، على اختلاف الزمان والمكان، وهي لحظة العنف والقتل، وإن العقلية الرعوية والجاهلية، لم تزل متشبثة بذهنية بعض المواطنين العرب، على الرغم من كونهم يعيشون في القرن الحادي والعشرين.

والثانية: بني التناص على أساس توضيح المفارقة الحاصلة بين الماضي والحاضر، كما اتضح في المفارقة الحاصلة بين موقف الخليفتين الراشدين عمر بن الخطاب، وأبي بكر الصديق، رضي الله عنهما، وبين مايحدث الآن في الجزائر من أساليب جهنمية في التكفير، واتهام الناس بالردة، من دون أدنى محاسبة للضمير.

ثانياً: التناص الديني:

كون الموضوع الرئيسي، مدار الحكاية، موضوع ديني سياسي بالدرجة الأولى، أو بمعنى أدق موضوع سياسي مؤدلج دينياً أو مجير دينياً، فلا بد من أن تنال المادة الموضوعية النصوص الدينية حيزاً كبيراً من التناص، فالإرهاب والعنف، مدار الحكي والدراسة، أساسه يعود إلى

١) عياش يحياوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار، من ضمن مجلة التبيين، العدد ١٥، سنة ٢٠٠٠م، ص٨٥

جذور دينية. وأضف إلى ذلك أن العرب المسلمين عندما يريدون أن يؤصلوا لفن روائي عربي أصيل لابد أن يأخذوا من الجانب الديني، مبنى ومعنى، لأن الدين جزء لا يتجزأ في حياة أي أمة من الأمم.

وفي حالة الأدب الروائي الجزائري المعاصر المتخذ من العنف الإسلاموي مداراً لحكايته، وموضوعه الإساسي، فمن البديهي أن يأتي التناص الديني بكافة أشكاله، باحثاً في أسباب الأزمة، وليجيب عن سؤال جوهري هو: هل المشكلة في الدين الإسلامي، الذي يصلح لكل زمان ومكان؟! أم المشكلة في الإنسان الذي يتعاطى الدين الإسلامي تعاطياً خاطئاً، ويفهمه بصورة مجاوزة للصحة، ويوظف الدين لمصالحه الذاتية.

لقد وظف المبدعون الجزائريون النص الديني بأشكال ومستويات عديدة، بدءاً من النص القرآني، والحديث النبوي الشريف، والشخصيات الإسلامية، والأحداث الدينية الشهيرة، والقصص الديني الإسلامي وغير الإسلامي، والمذاهب الصوفية في الإسلام، إلى آخره من المستويات الدينية الغنية بالدلالات، كما سيتضح في العرض التالي.

وسيتم التوخي في طريقة عرض مستوى التناص الديني، أنه سيعرض كل تناص في كل رواية على حدة، أي أن يبدأ بكل رواية من الروايات التي أخذت من النصوص الدينية مادة نصية تتعالق معها ويتناسل الحكي منها، عبر التطرق لكل أشكال التناص الديني فيها، وذلك لأنها ستشكل مجتمعة منظومة دلالية واحدة، يصعب عزل كل واحدة منها على حدة.

١) التناص القرآني في رواية «مرايا متشظية»:

من ضمن النصوص الروائية غير المحصورة بعدد معين، التي نهلت من القرآن الكريم، رواية «مرايا متشظية»، التي وظفت القرآن الكريم، بصورة كبيرة تفوق غيرها من النصوص الروائية الجزائرية موضع الدراسة، ووظفته بأشكال متعددة، ستتضح فيما يلي من عرض:

١) لقد تشكلت بنية النص السردي، بالإضافة إلى لغة السارد التي تميل إلى الغة العربية الفصحى القديمة، أي التي تميل إلى العصر العباسي وماقبله، فإن مفردات القرآن الكريم، وتراكيبه، دخلت في السياج اللغوي في الرواية، وأصبحت منسجمة فيها، وملتحمة في بنائها. ولم يكن استخدامها بهدف البناء الشكلي، ولكنه دخل في العملية الدلالية للنص؛ فالشخصيات متنازعة بدوافع دينية، ولابد أن يكون ملفوظها دينياً، تشعر الذين من حولها بتوجهها العقائدي.

ومن ثم قد أخذ النص القرآني دلالة ومعنى في النص يتناسب والحالات التي يعرض لها. من مثل قول السارد:

«ويكون قصر عالية بنت منصور هو عاصمة الروابي السبع فلا يرفع أحد رأسه. وحتى يفقد كل أحد الثقة في نفسه. وفي غيره فيخاف منكم. ولا يعصي لكم أمراً من أموركم. وحتى لا يأمن زوج حليلته. ولا والد ولده. ولا صديق صديقه. تقتلون إن شاء الله بالظنة. وتغتالون إن شاء الله بالشبهة. وتعاقبون إن شاء الله لمجرد إبداء النية. وإنما الأعمال بالنيات».[1]

وطبعاً واضح هنا في النص التناص الظاهر أي غير المباشر مع الآية القرآنية الكريمة: «فإذا جاءت الصاخة (٣٣)، يوم يفر المرء من أخيه (٣٤)، وأمه وأبيه (٣٥)، وصاحبته وبنيه (٣٦)، لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه (٣٧)».[2]

والتي قارن بها السارد بين حالتين مختلفتين، فشبه دخول الشخصيات إلى قصر عالية بنت منصور، القصر الذي يتوق إليه جميع أهل الروابي السبع، دخول قصر الحكم، رمز السلطة، وينعمون بما به من خيرات، بيوم القيامة، الذي تتحدث عنه الآية الكريمة، ويشبه حالهم بحال العباد يوم القيامة، وكيف كل منهم ذاهل بحالة، ومنشغل بنفسه، في يوم القيامة، ينشغل المرء من هول الأحداث، ويخاف كل منهم على نفسه من الحساب والعقاب، فينسى أهله، زوجته، بنيه، أصحابه. أما عند دخول قصر عالية بنت منصور، فالكل سوف ينشغل بنفسه، وبالنعيم الذي سيتمتع به، فينسى من له من أهل وأقارب. وبالطبع أتى التناص هنا مع الآية القرآنية، ليبين حجم المفارقة بين الوضعين، كيف يذهلون بماهو دنيوي، وينسون ماهو خالد وباق إلى الأبد، يوم الحشر.

والسخرية منهم، ليبين كيف تحول لكيفية العقلية البشرية، التي تحركها الرغبة الإنسانية في التملك، وحب الذات، نست كل شيء حتى النهاية، إزاء هذه اللحظة البشرية.

كما يذكر في الوقت معه، ويتناص مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم: «إنما الأعمال بالنيات». ليطبق النقيض من الحديث، الذي قاله الرسول عليه الصلاة والسلام، من باب توضيح تسامح الدين الإسلامي مع المسلمين، وإن الله لا يحاسب إلا على الأعمال المادية المتحققة، بينما يأتي أشخاص الرواية، ليطبقوا النقيض، ويحاسبوا الناس على نياتهم فقط، فمن نوى التبرج يقتل، ومن نوى القتل يقتل، وهنا يكون شكل التناص، يأتي على قلب الدلالة، قلب دلالة الحديث الشريف. كما طبق على الآية القرآنية تغير الحقل الدلالي، فيدخل في نمط تغيير مستوى المعنى، وبدلاً من أن يوصف وضع المرء يوم القيامة، نقلت إلى دخول المرء قصر عالية بنت منصور.

وفي نص آخر، يشير إلى تناص قرآني، مع آيات من سورة البقرة، تشير إلى حادثة

---

١) رواية «مرايا متشظية»، ص٨٥.

٢) القرآن الكريم، سورة عبس، آية ٣٣ ـ آية ٣٧

دينية شهيرة في التراث الديني، هي حادثة المائدة، من مثل الدعاء الذي تطلب من خلاله الشخصيات من الله:

«اللهم إنزل علينا مائدة الكفيت التي آثرت بها بعض أنبيائك وأصفيائك. حتى نقوى على المضاجعة والمباضعة. فلا تمر ليلة علينا إلا وقد جلبنا عليهن... اللهم أنزل علينا مائدة من السماء فيها لحم وسمك. ودجاج وحجل. وحمام وبط... ولا تنزل علينا العدس والبصل. والثوم واللفت. والجزر والبذنجان. والفول والبطاطس. والباميا واللوبيا فإنها أطعمة مثقلة للدماغ. مخبثة للبطن. مهرئة للمعدة. ممزقة للأمعاء. مبلدة للأذهان. يارحمان يامنان».[٣]

الشخوص هنا من بني بيضان الذين مسهم الجفاف والضرع، فشرعوا بالدعاء إلى رب العباد. بدعاء مركوز في الذاكرة النصية المشتركة في ذهنية المؤلف والمتلقي، وحادثتي المائدة، الأولى: طلبها قوم موسى، عليه السلام. والثانية: نزلت على قوم عيسى، عليه السلام.

وإن كان النص القرآني يشير بوضوح إلى مائدة قوم موسى عليه السلام، كما هو واضح في صورة البقرة الشريفة، في قوله تعالى: «وإذ استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا قد علم كل أناس مشربهم كلوا واشربوا من رزق الله ولا تعثوا في الأرض مفسدين، وإذا قلتم ياموسى لن نصبر على طعام واحد فادع لنا ربك يخرج لنا مما تنبت الأرض من بقلها وقثائها وفومها وعدسها وبصلها قال أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير اهبطوا مصرا فإن لكم ماسألتم وضربت عليهم الذلة والمسكنة وباءوا بغضب من الله ذلك بأنهم كانوا يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير الحق ذلك بما عصوا وكانوا يعتدون».[٤]

في هذه الفقرة التي تعالقت مع النص القرآني، قد مارس السارد فيها، نمط من التناص «التضخيم أو التوسع»، فبدلاً من أن يكتفي بما ورد في النص القرآني، فقوم موسى عليه السلام اكتفوا بم انبتت الأرض من بقل وعدس وبصل، يلاحظ أن الشخصيات تطلب اللحم والسمك والدجاج، وما لذ وطاب من الفواكه، لأن العدس والفول يصيب المرء بتلبك معدي، وثقل في الإدراك والفهم، فقام السارد بإضافة معان جديدة على النص تخدم وجهة نظر الشخصيات التي ترغب في النعيم، ولا ترضى بالقليل على الرغم من إنها تعيش حالة جفاف، وتشك في أن رب السماء قد سخط عليها.

تأتي دلالة النص القرآني هنا، لتبين أولاً: حالة الفقر التي تعيشها الشخصيات، وثانياً:

٣) الرواية، ص١١٩
٤) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٦٠ ـ آية ٦١

يكون النص القرآني بمثل النبوءة لنهاية الروابي السبع، التي تغضب ربها، وبالتالي سيعاقبهم ربهم بالطوفان، طوفان الدماء، كما سيتبين بعد قليل.

كما يطرق النص القرآني السابق، ذاكرة القارئ، ليعده إلى حادثة النبي عيسى عليه السلام مع قومه (الحواريين)، بعدما صاموا ثلاثين يوماً، فطلبوا من عيسى عليه السلام، أن يدعو لهم ربهم ينزل لهم مائدة تكون لهم، وليشعروا أن الله قد رضي عنهم، فأنزل عليهم المائدة، ليأكلوا منها، فعندما نزلت أبوا أن يأكلوا، حتى يأكل عيسى عليه السلام، فبدأ الفقراء وأكلوا منها، وقيل إنهم شفيوا من كل مرض وسقم، وبدأت تنزل يومياً، «ثم كانت تنزل يوماً بعد يوم، كما كانت ناقة صالح يشربون لبنها يوماً بعد. ثم أمر الله عيسى أن يقصرها على الفقراء والمحاويج دون الأغنياء. فشق ذلك على كثير من الناس وتكلم منافقوهم في ذلك، فرفعت بالكلية ومسخ الذين تكلموا في ذلك خنازير».[1]

فالسارد، وإن أشار بطرف خفي إلى حادثة الحواريين مع عيسى عليه السلام، وغير واضح، إلا في نهاية حكاية أهل الروابي السبع، في الطوفان الذي يقضي عليهم، كما قضي على المنافقين من قوم عيسى عليه السلام.

وحادثة الطوفان، تعتبر نصاً مهيمناً على العالم التخييلي في الرواية، فمنذ بداية الرواية، والسارد يتحدث عن الطوفان، وينذر بالطوفان، ليكتشف القارئ، بعد قراءة كل صفحة من صفحات الرواية، إنه أمام حكاية الطوفان، التي حدثت مع قوم نوح عليه السلام، والتي ذكرتها الكتب السماوية جميعها، وأصدق ماروين به القرآن الكريم، فقد ورد ذكرها في أكثر من آية قرآنية، وماحدث للشخصيات وأهل الروابي، هو نفسه ماحدث لقوم نوح، وكلاهما حدث لهما ماحدث، غضب من الله، وسخط عليهم، فقوم نوح عليه السلام الذين عصوه، عاقبهم الله بالطوفان الذي أهلك الأرض ومن عليها، عدا المؤمنين، الذين ذهبوا معه في السفينة ونجوا من الغرق، ولكن الفرق بينهم، أن قوم نوح عليه السلام يغرقون في طوفان البحر، بينما أهل الروابي يغرقون في طوفان الدماء، من كثرة القتال بينهم، فيقول السارد: «... وينادي صوت كالرعد القاصف. يسمعه كل من في الروابي السبع. ومن كهف الظلمات. ومن في قصر عالية بنت منصور... إنها الساعة... إنها لحظة العدم الموعود... الطوفان... الطوفان... طوفان الدم...».[2]

كما يقول في موضع آخر عن مصير الأشخاص الذين لم يتعاطوا ثقافة الدم: «إلا الذين

١) ابن كثير، «قصص الأنبياء»، دار الكتاب الحديث، الكويت ١٩٩٨م، ص٥٠٥
٢) الرواية، ص٢٤٢

كانوا يرفضون الاغتيال من أهل الروابي فإنهم فتحت لهم أبواب قصر عالية بنت منصور فأووا إليه. وكان مفتاح الدخول إليه: لا اغتيال لا ظلام، بل محبة وسلام».[٣]

وهذا يتفق مع قوله تعالى في سورة هود عندما جمع من اتبعه وركبوا السفينة، القوم الذين نجوا معه، وخلف الذين عصوا كلام ربهم، وابنه معهم، في قوله تعالى: «وقال اركبوا فيها باسم الله مجراها ومرساها إن ربي لغفور رحيم × وهي تجري بهم في موج كالجبال ونادى نوح ابنه وكان في معزل يابني اركب معنا ولاتكن مع الكافرين× قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين».[٤]

إذن كان نص حادثة الطوفان، نصاً مهيمناً من أكثر من بعد، فأول بعد هو أن حادثة الطوفان ذكرت في أكثر من موضع في المتن الروائي، ثاني بعد هو أنها شكلت مساراً بنائياً في الرواية، وحدثاً ختامياً للرواية، إذ حركت الحدث السردي، وأنهت أحداث العنف والقتل بالطوفان، طوفان الدم. فدخلت بالشكل والمضمون السردي للرواية، عبر الترصيع، «بربط الكاتب بين العناصر إما داخل عبارة تضمن بتماسكها النحوي تماسك الكل أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلالية ممكنة «.[٥]

وسبق أن ذكر أن التناص الديني، داخل في صلب الرواية، ومبناها، بل إنها أساساً شكلت على طريقة كتب الحديث النبوي الشريف، مثل صحيح البخاري، ومسلم، ومصادر التاريخ العديدة، مثل ذكر السارد لحادثة معينة، بأكثر من رواية وخبر، لكي يصل إلى خبر يقيني واحد، وحقيقة ثابتة، لأن الرواية نفسها مستندة إلى عالم عجائبي غريب، بسارد، وأشخاص دخل الشك في حياتهم، فافتقدوا الإحساس بيقين يسكنوا إليه، من ذلك يجد القارئ السارد كي يخلص نفسه من هذا المأزق يعتمد هذا الأسلوب البنائي، من مثل قوله: «قال الراوي... وزعم أهل الأخبار...».[٦]

وغير الأخذ من القرآن الكريم، والقصص الديني، يلاحظ أن الشخصيات يمارسون الطقوس الدينية المختلفة، من صلاة الاستسقاء حين أصابهم القحط والجفاف، يتضرعون إلى الله لينزل لهم الغيث والمطر، فتخرج لهم الأرض من خيراتها، ويقومون كذلك بسنة من سنن الأنبياء وأولياء الله الصالحين، وهي الدعاء والتضرع إلى الله، فيدعي بني بيضان:

٣) الرواية، ص٢٤٩، ص٢٥٠
٤) القرآن الكريم، سورة هود، آية ٤١، آية ٤٤
٥) د. كاظم جهاد، مرجع سابق، ص ٥٢
٦) الرواية، ص٢٥٠

اللهم ربنا باعد بين أسفارنا...
اللهم ربنا اسقنا غيثا غدقا. وجا طبقا.

اللهم ربنا سلط عذابك وعقابك وغضبك على قبيلة بني خضران المارقة، وقبيلة بني زرقان الفاسقة وقبيلة بني حمران الكافرة، وقبيلة بني سودان الظالمة وبقية القبائل كلها... اللهم عذب هذه القبائل كلها عذاباً شديداً».[1]

وهنا يحول أفراد قبيلة بني بيضان كذلك في الدعاء النبوي الشريف، فيأخذون مبناه ويغيرون معناه، ويستخدمونه استخداماً مجانباً لاستخدامه الحقيقي، فيكون ضمن نطاق مستوى التناص التحويلي التعديلي، إذ حدث تغيير في مستوى المعنى، فالدعاء معروف دوماً في الخير ولا يجوز الدعاء في الشر، أو على أحد، فاستخدم ماهو نابع من روح الإيمان والنقاء في غير محله، ليبين أن من يدعون الدين، ويدافعون عنه، هم نفسهم بؤرة شر، بل يجسدون الشر نفسه. وأن هذا النص نفسه، على الرغم من أن المصطلحات الدينية وسلوكيات الأشخاص ظاهرياً دينية، إلا أنها في جوهرها بعيدة كل البعد عن الدين، لا تعرف إلا قتل النفس التي حرم الله قتلها إلا بالحق.

وبذلك يتضح أن الروائي عبدالملك مرتاض قد وظف النص الديني في روايته، إلى أقصى حد، وكان التفاعل النصي بين النص السردي والنص القرآني، من آيات قرآنية، وقصص ديني، تفاعلاً بناءً، ومساهماً في فهم أعمق وأبعد، للعمل الروائي، فأصبحت البنية النصية القرآنية والسردية، بنية واحدة، ملتحمة البناء متآزرة، لتقدم دوراً وظيفياً هاماً في توصيل الحمولة المعرفية والأيديولوجية والجمالية للنص الأدبي.

٢) التناص القرآني في «متاهات ليل الفتنة»:

يتجلى التناص القرآني في رواية «متاهات ليل الفتنة» لإحميدة عياشي في سورة «طه»، من خلال مشهد غريب في الرواية، لا يكاد القارئ يعثر على الرابط بينهما إلا بالإحساس بين المفارقة، والسخرية المؤلمة، بين موقفين، موقف موسى عليه السلام، وهو يخلع حذاءه، لأنه يدخل الوادي المقدس، المكان الذي يكلم فيه الله، وهو كليم الله. بينما المتن الروائي يعرض لإحدى الشخصيات الصحفية، علي خوجه، وهو يدخل مع مجموعة من رفاقه إلى منزل الجنرال ولم يخلع حذاءه، فيذكر السارد من النص القرآني في طريقة أسلوبية مغايرة في ترتيب الآيات القرآنية: «حينما دخلنا وظلالنا خلفنا خلعت حذائي وخلع عمر حذاءه، بينما دخل علي خوجه ولم يخلع حذاءه أصداء صورة «طه»، الصدى في الرأس، أدخل الجامع

١) الرواية، ص١١٨

وأمحو ما على اللوحة بالصلصال وأغمس القلم القصبي الحر في المدواة. ويتلاشى الصرير وسط الصخب والبياض وفي قلب سواد الحروف. وأصداء «طه» تموج وتجول في مجاري هواء الذاكرة أن اخلع نعليك. الاسم طه. سادساً (**وإن تجهر بالقول فإنه يعلم السر وما أخفى**) (**سابعاً الله لا إله إلا هو له الأسماء الحسنى**) ثامناً (**وهل أتاك حديث موسى**) ٩ (**إذ رأى أن نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى**) ١٠ (**فلما أتاها نودي ياموسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى**).[٢]

يتضح من النص إن جوهر التناص هو دخول علي خوجة بحذائه إلى منزل الجنرال، الذي سيلاحظ فيما يلي من عرض سيقوده إلى حتفه، ومقارنة منزل الجنرال، والمثول أمامه، مثل الوادي المقدس، الذي دخله موسى عليه السلام، وخلع نعليه. وطبعاً هذا من باب السخرية، والمفارقة بين الحالتين، فالإنسان لا يخلع حذاءه إلا عند دخوله الأماكن المقدسة، المساجد والكعبة الشريفة. أما غير ذلك فلا يفرض على المرء أن يخلع حذاءه، إلا من باب الاحترام عند العرب، عند دخولهم إلى المجالس العربية، فإنهم يخلعون الحذاء احتراماً للأشخاص الذين أمامهم. ولكن يبدو إن فكرة الحذاء تحمل معنى آخر، لأن الحديث عن الحذاء يأخذ حيزاً كبيراً، من صفحة (١٤٣ حتى ١٦٧).أي ثلاثاً وعشرين صفحة. يصف أنواع الأحذية، وأماكن صنعها، منها ماهو أسباني ومنها ماهو إيطالي. ويحلم في يوم من الأيام أن الجنرالات لايرتدون الحذاء. هل الحذاء رمز للسلطة المادية، للقوة، للوسيلة التي توصل الإنسان إلى طريقه، وهدفه، وبدونه لا يستطيع السير، هل لأن علي خوجة يملك الشجاعة على التحدي، والصمود أمام أي قوة، فلا تهمه سلطة الجنرال أو غيره. هل لأنه الحذاء الذي يعتبر وسيلة للوصول ألى الهدف، والطريق التي يرجوها السائر، أم لأن أم علي خوجة، يهودية الأصل، وبهذا الذنب قتل، في بلد المسلم يقتل فيها أخاه المسلم، فكيف من له علاقة، وصلة قرابة باليهود.

وبالنهاية قتلوه، بعد ذهابه للجبل والتقائه بأبي يزيد صاحب الحصان الأشهب، أمير الجماعة الإرهابية: «علي خوجة قتلوه........ لكن من قتل علي خوجة. لماذا قتلوه؟.».[٣]

هل الإرهابيون من قتل علي خوجة؟ أم سلطة خفية خافت من كشفه للمستور؟

وفي تناص آخر مع آية من سورة الرحمن، لايفهم معناه القارئ إلا بعدما يصل إلى حلم السارد، احميدة، في أن الجنرالات لا يرتدون الحذاء، فالآية القرآنية هي: «يعرف المجرمون

٢) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص١٤٤
٣) الرواية، ص١٥٦

بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام، فبأي آلاء ربكما تكذبان»[1]. أما الحلم فهو: «جنرالات بدون أحذية، كان أحد الأحلام التي استيقظ على إثرها احميدة ذات ليلة. وحار في أمر الحلم. لم يعثر على معنى أو تفسير في تفسير الأحلام عند ابن سيرين. كانوا بدون أحذية. بل يسيرون أمام الملأ حفاة. أقدامهم عارية».[2]

هذه نبوءة من احميدة في التخلص من حكم الجنرالات وتحرر البلد منهم، وإنهم سيتجردون من الحكم والسلطان؛ إذ إنه معروف في تفسير الأحلام أن السلطان إذا شوهد في المنام بدون حذاء، فهو دليل على فقد السلطان والمكانة التي هو فيها. أو لأنهم خارجون عن الحق، فسوف ينالون العذاب لتخاذلهم عن خدمة الشعب، «فيؤخذوا بالنواصي والأقدام»، أم إنه يبقى مجرد حلم يحلمه السارد، ليعبر عن اللاوعي المكبوت، والأماني، كماهو عند فرويد في تفسيره للأحلام. يتضح أن المقبوس القرآني قد تحلل في النص، من خلال توضيح السخرية والمفارقة، وأماني السارد، وأحلامه التي لم يتبق له سواها في واقع مأساوي ومخيف.

ولكن يبقى القول إن محاولة البحث في فهم دلالة التناص هنا، قد يعتريها نقص، لأن نص السارد حول الحذاء غامض ومجهول. وفي حالات التناص يعد مثل هذا النص المبهم والغامض، من أنواع التناص الذي يقدم مونتاجاً لا تنافذ فيه، «فيعجز القارئ عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للنص».[3]

ولم يخل النص من روح التصوف، وتقديس الأولياء، وهي ظاهرة لم يتبرأ منها العرب المسلمون، وأكثر ماتظهر بالأحياء الشعبية، على الرغم من أن الإسلام حرمها، لأن الولي في الثقافة الشعبية، له من القداسة، التي تجعل الأشخاص يؤمنون به، وبأن دعوته مستجابة، فيجعلونه حاجزاً بينهم وبين الله، وهذا يدخل في باب الشرك. فلا واسطة بين العبد وربه.

ولكن هذا لا يلغي أن هذا الاتجاه إن كان يمثل في جانب من جوانبه، وضع حاجز بين العبد وربه، إلا أنه من ناحية أخرى، يعبر عن محبة للشخص الخير، ومرحلة من التقرب إلى الله، لا يستطيع أي شخص التقرب منها، أو الوصول إليها، والإنسان بطبيعته مجبول على حب الدنيا، والخضوع إلى مغرياتها، فتعتريه لحظات يتوق فيها إلى التقرب من الله، فيذهب إلى الأولياء ويعيش في أجوائهم الحميمية. والأدب يعبر عنها من ضمن مايعبر عنه من حياة الشعوب، وتوجهاتها على اختلاف مشاربها وأهوائها، وفي الإبداع الروائي الجزائري، يلاحظ

١) القرآن الكريم، سورة الرحمن
٢) الرواية، ص١٦١
٣) د. كاظم جهاد، مرجع سابق، ص٥٣

أن القصص الشعبي يمثل «أحد أشكال التعبير الأكثر بروزاً في ثقافة المجتمع الشعبي، فهو يروي في التجمعات الشعبية، في البيت والحي والسوق والمقهى والدكان ومقام الولي وميدان العمل والمسجد الخ..».[٤]

وبالطبع القصص الشعبي، متمثلاً، بالإضافة إلى قصص التراث الأدبي مثل «سيرة عنترة»، وسيرة «الأميرة ذات الهمة»، و«سيف ذي يزن»، وسيرة «أبي زيد الهلالي»، (التي بنى الروائي واسيني الأعرج روايته «نوار اللوز» عليها، في ذكره لتغريبة بني هلال)، فإنها ترتكز على جانب كبير منها، على ذكر الأولياء الصالحين، من مثل سيرة الخضر الذي انتشر في المجتمع الجزائري، وسيرة عبدالقادر الجيلالي، فعرضت له العديد من الروايات الجزائرية، والتي تبرز في رواية «متاهات ليل الفتنة»، مقدمة صورة كاملة لجلسة روحية، في أحد الحفلات التي تقيمها النساء المتقدمات في السن، وكما هو معروف إن النساء أكثر إيماناً بهذه المعتقدات الشعبية من الرجال، فيقول السارد: «وظل حميدو يتابع الحفل من نافذة البيت الكبير المطلة على الباحة: نساء معظمهن موشمات يرتدين الأبيض، يشكلن دائرة واسعة، تقف «المقدمة» في الوسط تردد «الله حي، الله حي، الله حي» ثم ترتقي إلى مدارج السماء «الله .. الله .. الله» وتلتحم الأصوات في تناغم وانسجام وشفافية».[٥]

وبعدها يصف السارد الجلسة كاملة بأدق تفاصيلها، ليصل إلى وصف الولي الطاهر، بوصف يسبغ عليه صفة الجلالة والعظمة، فيقول:

«يظهر سيدي عبدالقادر الجيلالي من خلف ستار الأصوات وجهه فيض من النور.. يتجلى الصوت في كامل جلاله وبلاغته ترتفع الأجساد وتهتز: «ياغوث الأعظم قل لأحبائك وأصحابك.. من أراد منكم صحبتي فعليه بالفقر عن الفقر فإذا تم فقرهم فلا ثم إلا أنا».[٦]

والولي هنا يقول بأن من يريد التقرب لي فعليه إعلان الزهد في الدنيا وطلب الفقر، والسياحة في ملكوت الله، من دون طلب لمتع الدنيا، وهذا مبدأ من مبادئ الصوفية المتعارف عليها عندهم.

والسؤال هنا، لم وظف مؤلف النص هذا النوع من التناص، وما الدور الوظيفي الذي قدمه للنص، إن ورود النص يوحي للمتلقي، دائرتين دلاليتين نقيضتين لبعضهما البعض:

---

٤) عبدالحميد بورايو «رواية القصص الشعبي في الجزائر»، مجلة «الرؤيا»، العدد الأول، سنة ١٩٨٢م، الجزائر، ص١٦

٥) الرواية، ص٧٦

٦) الرواية، ص ٨٠

الأولى: هي أن السارد، كونه صحفياً مثقفاً، واسع الاطلاع والمعرفة، عرف الحداثة ومابعد الحداثة، ووصل إلى مرحلة من النضج تجعله يميز بين الصواب والخطأ، وينبذ كل العادات والتقاليد البائدة، والممارسات الدينية الخاطئة.

إذ إن «الرواة أنفسهم كثيراً مايقدمون هذه المعتقدات في أسلوب سافر، يهدف إلى انتقاد من يعتقد فيها مثلما نجد في بعض القصص التي تروي في الحلقات وتأتي بعد ذلك الوظائف النفسية والبيولوجية التي تتمثل في تلبية الحاجات النفسية والبيولوجية للفرد وتنمية سيكولوجيته»[1]. وجعل هذا الجانب الروحاني معادلاً موضوعياً للفقد الذي يعيشه المواطن الجزائري والحرمان جراء الحرب والاستعمار، وحالة الفقر والعوز التي أصابته بعد الاستعمار.

الثانية: الدائرة الدلالية في المسار الثاني، مشحونة بالحنين إلى أجواء الحميمية والترابط في الأحياء الشعبية، متمثلاً في الحضرات الدينية، التي تبين أن الجانب الروحي الديني قوي ومتين في حياة الشعب الجزائري، الذي طعن في دينه وإسلامه وعروبته، واتهم بكل بساطة، بأنه كافر ملحد، لا لشيء سوى لأنه يتعامل مع مؤسسات الدولة الرسمية، التي يرفضها الإرهابيون لتعطيل الانتخابات التي كانت في صالح الإسلاميين. فيقول السارد واصفاً حال حميدو: «ظل حميدو مسكوناً بالديوان والفقيرات وراح يشعر بالألم عندما أضحت مثل هذه الاحتفالات تختفي رويداً، رويداً من ماكدرة وتتوارى أمام مظاهر جديدة من الحداثة المتوحشة والتجليات الزائفة التي اكتسحت بلدته مع الإسمنت والبناءات القبيحة الشائهة المسيجة نوافذها بالقضبان الفولاذية وأبوابها بالحديد».[2]

فيتضح أن رفض حميدو للواقع المأساوي، هو الذي يعيش عبر أحلام اليقظة، وفعل التذكر الذي يعيده إلى الماضي الجميل بكل مافيه من بساطة وتلقائية، ومودة وترابط، على الرغم من حالة الفقر، فإنه يفضلها على الواقع القاسي بما يحمله من حداثة في البناء، وتخلف ردة في ضمير البشرية.

كما أن التناص ورد هنا ليوضح أن الشعب الجزائري لا يحتاج للإرهابيين كي يؤكدوا على صحة إسلامه، لأنه شعب مسلم أصر على إسلامه وعروبته على الرغم من التحديات الصعبة التي عاناها الجزائريون إبان فترة الاستعمار الفرنسي.

---

١) عبدالحميد بورايو، السابق، ص٢٦

٢) الرواية، ص٨٣

وهذا النوع من التناص يعتبر من حالات التناص، التي يصنفها جيني، بأنها تحريرية، (بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل)[٣]، فالسارد وصف مشهد الحضرة الدينية كاملاً، من أناشيد وأشعار، وكيفية وقوف الأشخاص والوضعية التي يكونون عليها. والتناص بهذه الحالة، على الرغم من أن له دوراً وظيفياً، فهو كذلك يقوم بحفظ تراث الشعب الجزائري الشفهي، عبر تدوينه وتوثيقه في الفن الروائي.

٣) التناص الديني في رواية «دم الغزال»:

رواية «دم الغزال»، اشتملت على عدة من المستويات (التاريخية و الأدبية و السساسية والاجتماعية)، ومن بينها كان المستوى الديني، كأحد المستويات المشكلة لبنية التناص العميقة، والتي كست العمل الروائي بحلة دينية، أثرت العمل على المستوى الدلالي والجمالي والإبداعي كذلك.

وكان التناص الديني في الرواية، مشتملاً على آيات من القرآن الكريم، وأحاديث للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، وحديث لأحد الصحابة رضوان الله عليه، يصب في صلب الموضوع، الإرهاب والتطرف الديني، والفهم الخاطئ للدين.

وإن كان، احميدة عياشي في روايته «متاهات ليل الفتنة»، أخذ من التاريخ الإسلامي، ماهو محرك للفتنة، ومثير، أي الجانب المأساوي للتاريخ، ويشاركه في ذلك الطاهر وطار في روايته «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، فإن مرزاق بقطاش، قد عمد إلى التناص مع التاريخ الإسلامي، والموروث الديني المشرق، من خلال مصادر التشريع الإسلامي، القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، ومن مواقف الصحابة رضوان الله عليهم، الذين تشربوا مفاهيم الدين الإسلامي الصحيح، على يدي معلم البشرية، الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم.

والقرآن الكريم له أثر واضح في النص السردي، بدءاً من العنوان الفرعي، الأول «وماقتلوه وماصلبوه»، وصولاً إلى ورود النصوص القرآنية في ثنايا النص السردي، التي ساهمت في تشكيل دلالة الرواية.

والآية المستخدمة هنا في النص الروائي، «وماقتلوه وماصلبوه»، تتناص مع قوله تعالى في الذكر الحكيم: «**وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وماقتلوه وماصلبوه ولكن شبه لهم وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه مالهم به من علم إلا**

٣) د. كاظم جهاد، السابق، ص٥١

اتباع الظن وماقتلوه يقينا، بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيما».[1]

واستخدمها السارد عنواناً لفصله الأول، الذي يتحدث فيه عن الراحل المرحوم محمد بوضياف، ويربط بينه وبين حالة السيد المسيح عليه الصلاة والسلام، فالمسيح أتى قومه بالنبوءة كي يصلح حالهم ويغير فيهم، ويعبدوا الرب الواحد، فلم يستجب له قومه، بل كادوا له، وحاولوا قتله، وصلبه، إلا أن الله سبحانه وتعالى رفعه إلى السماء، وخيل لقومه أنهم قتلوه، ولكن «وما قتلوه وماصلبوه»، وهي حادثة شهيرة بالتلاميد، وذكرت في القرآن الكريم أكثر من مرة، ووظيفة التناص هنا، هو الربط بين حالتي كل من المسيح عليه السلام، ومحمد بو ضياف وكل من يأتي بإصلاح للكون، وليغير في الحياة البشرية، فإنهم يجدون العداء من البشر، ومن أعداء الإنسانية، وإن محمد بو ضياف، وإن قتلتوه مادياً، وأنهوا وجوده الفعلي في الحياة، فإنه باق في التاريخ، لأن التاريخ يدون كل شيء، ولأنه باق في ضمير وروح الشعب الجزائري، ولن ينسى الجزائريون مناضلاً مثله، ومصلحاً سياسياً من الطراز الأول.

فكان التناص هنا عنصر فعال في توضيح قصد الكاتب، وفهم الفصل الأول من الرواية، كما أعطى السارد الراحل محمد بوضياف بعداً دلالياً وجمالياً كبيراً، فربط مسيرته، بمسيرة حياة السيد المسيح، هو تكريم له وتشريف، ونفض الغبار عن التاريخ الذي يزور الحقائق. والمؤلف لم يقل ماسبق ذكره مباشرة، بل عنون هذا الفصل بمفردتين من الآية الكريمة، وترك الدور على ذاكرة المتلقي، ليستخلص التناص، ويعرف وضعه، وحقله الدلالي، كما يستخلص دلالته في النص السردي، إذن فهم التناص متروك للقارئ، ليحدده، ويفهم دلالته. ولم يأخذ النص القرآني، أي انحراف في تحوله الدلالي في النص.

بل استغلها السارد في فهم كنه دلالة النص الروائي.

وفي نص آخر يأخذ عبارة دينية: «إن يتبع الحق إلا قليلون».[2]

ويعلق السارد، الشخصية المحورية في الرواية، على هذه الآية، موضحاً، عبر ترصيعها، في المتن السردي، دلالة هذه الآية، وتفسيره لها، فيقول: «هذه الحقيقة القرآنية تسطع في ذهني الآن. الحق أهله قليلون في الدنيا. والويل ثم الويل لكل من تسول له نفسه الخروج عن أعراف العشيرة حتى وإن كان خروجه عن أعراف العشيرة حتى وإن كان خروجه هذا اقتراباً من خالق الكون نفسه. محمد بو ضياف، أختاتون: أليس هذا عنوانا لكتاب

١) القرآن الكريم، سورة النساء، آية ١٥٧– آية ١٥٨
٢) لم نستدل على نص قرآني تثبت فيه الآية التي أوردها المؤلف في روايته

رصين قد يقيم الدنيا ويقعدها في المجتمعات التي تستخدم العقل؟».[٣]

وهو بذلك يضيف شرحاً وتفسيراً آخر، وفهما وإدراكاً أعمق لها، لأنها كلام الله المحكم الذي لا يعتريه نقص، ولا باطل، لامن بي يديه ولا من خلفه. ولأنها تصدق على كل مكان وزمان، ويبدي السارد تأييده المطلق لهذه الآية الكريمة، من خلال أمثلة حية ونابضة من خلال الواقع الذي يشهد عليه التاريخ، محمد بوضياف، اليوم، اخناتون الأمس، وغيرهم كثير. فأصبح من يقول الحقيقة مارقاً عن قوانين القبيلة، وأصبح ماهو جميل وجليل، سبة وتهمة يعاقب عليها المرء.

وبالطبع السارد، هنا، يمارس نوعاً من «المبالغة»؛ لأن قول الحقيقة له جمالية، وتعلي قائلها، في الثقافة البشرية بشكل عام، وفي الأديان السماوية، والدين الإسلامي، على وجه الخصوص، ألم يقل الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم: «الساكت عن الحق شيطان أخرس»، كما أن المجتمعات الإسلامية، تعتبر الصدق من الفضائل والمناقب للشخص الصادق. إلا أن السارد قام بالمبالغة، في هذا السياق، لأنه يعيش في حياة عنيفة، تتمخض عن الإرهاب، والحالة النفسية، لا تجعله يرى العالم إلا أكثر سوءاً وقبحاً وفظاظة.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنه يريد أن يطرح وجهة نظره، بتأثير أكبر، من خلال هذه المبالغة، فمبالغة المعنى والمغالاة فيه تقود «إما إلى تعميق الأثر إيجابياً أو ضخه بفلسفة أو أدائية غير متضمنة فيه».[٤]

وبعد التناص مع آيات من القرآن الكريم، يأتي التناص مع أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، ويبين لوحة مضيئة يقدمها الرسول الكريم (ص) وصحابته، وإشراقة يدونها التاريخ العربي والإسلامي، كنقطة في صالح الدين الذي يتهم بالتطرف والإرهاب.

ويقول السارد، مرزاق بقطاش، عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وصحابته، وهو يعود بذاكرته إلى عهد الفتنة، فتنة المسلمين بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، والفتنة الحاصلة اليوم في الجزائر، «وأنا في قلب هذه المقبرة، أعود بذهني إلى أوائل التاريخ الإسلامي وإلى مايسمى بعهد الفتنة، فلا أجد الشجاعة في نفسي لإنصاف أحد من المشاركين فيها، لأنهم من صحابة الرسول عليه الصلاة والسلام، ولأنه قال فيهم: أصحابي كالنجوم، بأيهم اقتديتم اهتديتم، مثلما قال فيهم بمشهد عرفات في حجة الوداع: لا ترجعوا بعدي كفاراً يضرب بعضكم رقاب بعض!».[٥]

٣) الرواية، ص ٣٦
٤) د. كاظم جهاد، السابق، ص٥٥
٥) الرواية، ص١٧

فالسارد، مرزاق بقاش، يخشى أن يتحدث ويتطرق لموقف أحد من الصحابة رضوان الله عليهم، في عهد الفتنة، لأنه يعتمد على مرجعية ثابتة، وهي مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، لهؤلاء الصحابة، الذين فهموا الدين الإسلامي الصحيح، على يدي معلم البشرية، وتزكية النبي (ص) لهم، وإن أي واحد منهم، يقتدى به، لأنه يعتبر حجة من حجج المسلمين يعتمد عليها، فالسارد، أضعف من أن يناقش عهد الفتنة، وموقف الصحابة، هل لأنه لم يصل إلى مرحلة من المرجعية الدينية، والتبحر في الدين، والتاريخ الإسلامي، تجعله أهلاً لأن يناقش هذا التاريخ، أم لأنه لا يريد أن يمس بالمسلمات الدينية، وأن يجتهد فيها، فيخطئ. وهذا الموقف من التاريخ، من قبل المؤلف، يذكر القارئ بموقف آخر مناقض له، ومعارض، وهو موقف الطاهر وطار في روايته «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، التي يقوم فيها بمراجعة ومساءلة للتاريخ الإسلامي، وعدم رضى المريدين في المقام، على موقف خالد بن الوليد تجاه مالك بن نويرة، ووصولهم بالاجتهاد والقراءة والتحليل لبنيات التاريخ الإسلامي، أن خالد بن الوليد رضي الله عنه، أخطأ، مستندين بذلك إلى قول الخليفة أبي بكر الصديق، لقد اجتهد خالد وأخطأ. مع إقرار الطاهر وطار في مقدمة الرواية، بنزاهة الخليفتين أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما.

وكذلك يلاحظ أن مرزاق بقطاش يشير إلى مقولة الرسول صلى الله عليه وسلم، وتوصيته للصحابة وأمته، بأن لايعودوا كفاراً، فيتقاتلوا، وهذا من باب الحرص على وحدة الصف الإسلامي، وإن الرسول قد أرسى دعائم هذا الدين من خلال الممارسة والتطبيق، فلم يكون الاختلاف؟!

كما يشير مرزاق بقطاش إلى إعجابه الشديد بشخصية سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه، لأنه قال كلمة، هي الفصل والحكم في الفتنة الحاصلة، وهو مايقوله عنه السارد: «أنا الآن أبدي إعجابي وإكباري لسعد بن أبي وقاص الذي آثر السلامة فاتخذ من القوم المتصارعين مكاناً قصياً وقال قولته التي أرددها بيني وبين نفسي كلما احتدم الصراع بين الأشقاء في هذا العالم العربي الفسيح: إئتوني بسيف ينطق فيقول هذا مؤمن وذاك كافر!». [١]

مرزاق بقطاش يشير إلى نص صحابي جليل، من باب التمني أن هذه القولة تحل في قلب كل مواطن جزائري، مدركاً كنهها لما أشهر متطرف سيف البغي والعدوان في وجه أخيه المسلم. كما يقوم بدور المناضل عن هذا الدين الإسلامي، ليبرهن أن الدين الإسلام بريء من هذه العقليات المتطرفة والمنحرفة أيديولوجيا، والتي تتخذ من الدين ستاراً تخفي خلفه أطماعها السياسية والرغبة في الوصول إلى السلطة.

---

١ الرواية، ص١٧

كما إنه عندما يحاول الإرهابيون اغتياله فإنه يذكر نصاً يؤكد به إيمانه العميق بالله تعالى وإنه يؤدي الشرائع والفرائض بأتم وجه، فيعتبر كلامه متماهياً مع مقولة سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه، ومعادلاً موضوعياً له. فيقول: «ومرزاق بقطاش، بن رابح البحار، سار في الدرب مع من سار. الوطنية تحرقه في الصباح وفي المساء. العروبة يستيقظ عليها، ولا ينام إلا بها. والإسلام عملة جوهرية في حياته كغيره من أهل هذا البلد».(٢)

ولأنه وطني من الطراز الأول، والإسلام جوهر حياته فإنه يغتال، جزاء إسلامه ووطنيته. ولو اتبعت مقولة سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه، لما أغتيل وجرى له ماجرى هو وأخوانه الجزائريين. فكانت هذه العبارة، ومن قبلها وصية الرسول (ص)، تمثل المفارقة في أبشع صورها، دين إسلامي يحرم القتل ويجعله من السبع الموبقات، ومدعون للدين يقتلون على الشبهة والظن من دون أدنى حق.

٤) الفكر الصوفي في «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»:

لم تكن رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، من الروايات السهلة القراءة، أو طيعة الفهم، لأي قارئ من قرائها، ولا يفك شفراتها الدلالية، أي من تستهويه قراءتها، هي نص متمنع، ونص عصي يأبى الاستسلام من أول وهلة. لأن الطاهر وطار كدأبه في بقية أعماله الإبداعية، يقدم تجربة «تبلغ الذروة وتصل الثورة على المقاييس أوجها بكتابة ملحمة فنية رائعة كان وراءها الشأن الجزائري الملغز».(٣) وكذلك لأن روايته هذه، على وجه التحديد، فيها «يصعب تحديد الحكاية المؤطرة لأحداث هذه الرواية، إذ تبدو شبه غائبة عبارة عن مجموعة من الصور والمشاهد المتراكمة والمبعثرة، تعرض للولي الطاهر في تفاعل مع المكان والزمان. فتبدو بمثابة علامات على أحداث مفاجئة، الأحداث التي أثرت على الكل وخيرت الجميع بالجزائر وخارج الجزائر، وأثرت على الولي الطاهر ودفعته إلى البحث عن مكان وزمان آخرين، فكانت الرواية وكانت الملحمة كما أكد على ذلك وطار».(٤)

وقارئ هذه الرواية، كما أسلف كاتبها، في مقدمتها، إنه يحتاج إلى أن يتسلح بثقافة واسعة، وأن يعود إلى التراث، ليقرأه جيداً، ويفهم أحداثه، واتجاهاته، وعلى وجه الخصوص، الفكر الصوفي في التراث الإسلامي، ونشأته، وأبرز أساسياته.

الفكر الصوفي، بارز في مبنى الرواية ومضمونها، وشخصياتها، وأحداثها، فالرواية تعتمد

٢) الرواية، ص١٠٤

٣) بو شعيب الساوري، قراءة في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد ٥٧٨

٤) السابق

في المبنى، على زمن دائري، ومكان مبهم، يشبه أحد مفاهيم الصوفية «الحالة» التي يعيشها الصوفي، فيتماهى في الزمان والمكان، ويعيش بغيبوبة يفقد فيها الوعي بالزمان والمكان، فكأنه يعيش في كل الأزمان والأماكن، يختلط فيها الماضي في الحاضر .

ملامح الشخصية الصوفية في الولي الطاهر:

فالولي الصوفي هو: «العبد الذي يتولى الله سبحانه أمره فلا يكله إلى نفسه لحظة، ومن يتولى عبادة الله تعالى وطاعته، فعبادته تجري على التوالي من غير أن يتخللها عصيان، ومن شروط الولي أن يكون محفوظاً».[1]

وهذه السمات متوافرة لأبعد الحدود في شخصية الولي الطاهر، فهو لا ينطق إلا بذكر الله، ووسيلته الناقة العضباء، التي قيل إنها اسم ناقة الرسول صلى الله عليه وسلم، فيقول عند عودته من غيبته التي لايعلم كم استمرت، والتي تمثل كذلك مفهوماً صوفياً، وحالة يعيشها الصوفي:

«آه. أخيرا.

تنفس الولي الطاهر من أعماقه، وقال بصوت منخفض، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضباء:

ـ بحول الله وحمده هانحن من جديد، نرجع إلى أرضنا.

شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت».[2]

يحدد مكانه الذي يرومه، وهو المقام الزكي، ولكن قبلها عليه أن يصلي تحية لله، وللأرض، وللمقام الزكي.

من ملامح التصوف في رواية «الولي الطاهر» أولاً كما سبق وذكر، الممارسات الدينية البالغة الكثرة والتي يفوق استخدامه لها عن البشر العاديين، أو المعتدلين في الدين، من مثل اللغة الدينية، فهو لا يكاد يذكر إلا بالآيات القرآنية، وبمبادئ الدين الإسلامي، من مثل الآيات القرآنية التالية: «**أينما تولوا فثم وجه الله**»، وقوله تعالى: «**ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلاً**».[3] وهو بذلك يتحدث عن أحد المطالب التي يتوخاها الصوفي، ويطلبها، وهو مصطلح «مد الظل».

١) معجم الصوفية، مرجع سابق، ص٤٣٤
٢) الرواية، ص١٦
٣) الرواية، ص١٧

والولي الطاهر يطلب من الله في صلاته أن يمد الظل، ولكن الشمس ثابتة في مكانها، ودعوة الولي الطاهر غير مستجابة، على الرغم من أنه جلس ساعات طويلة يبتهل إلى الله ويطلبه: «لكن شيئاً من ذلك لم يحدث. الشمس في منتصف السماء، والظل ينزل مباشرة تحت العضباء غير ميال لا بهذه الجهة ولا بتلك».(٤) فيتضح أن التناص مع القرآن الكريم جاء عكسي الدلالة، فالآية القرآنية تتحدث عن قوم أفاء الله عليهم بالظل، وأمدهم بخيراته ونعيمه، بينما الولي الطاهر، يلتمس الظل ولا يجده، لأنه باختصار، القوم الذين تتحدث عنهم الآية القرآنية راض الله عنهم، ولكن قوم الولي الطاهر أغضبوا ربهم وفعلوا المنكرات، فمايحل بهم هو غضب من الله وسخط عليهم. وهذا وجه المفارقة بين الحالتين السابقتين.

كما أن الولي الطاهر، لا يترك مناسبة أو حدثاً من الأحداث إلا ويقرأ فيها سورة الأعلى، فهو في صلاته ودعائه، يركز على معانيها كثيراً: «قرأ الفاتحة، وسورة الأعلى، وتوقف عند الآية «**سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحيا**».(٥)

وكذلك قد «ركز في دعائه بعد الركعتين، على أن لا يجعله من الأشقياء الذين يصلون النار الكبرى. وأن لا يعدم الذاكرة مرة أخرى، أو بالأصح أن يستعيد ذاكرته كلها، ولا الخشية. اللهم يامن خلقت وسويت وقدرت فهديت وأخرجت المرعى فجعلته غثاء أحوى حفظنا ما أقرأتنا، ويسرنا لليسرى».(٦)

وهنا قد قام الولي الطاهر، بنثر ماهو منظوم في القرآن، ففك الآية القرآنية، متوسلاً بكلماتها التي تبين نعم الخالق على العباد، لكي يهديه، ويحفظه ما نسيه، ويكون من عباده الصالحين الذين استقاموا على درب الحق، وهو إن كان يلح في هذا الدعاء، لأنه يحس بالخطر والابتلاء التي تمر فيه الأمة الإسلامية، فيخاف أن يضيع دينه كما أضاعه قومه. وأن يعيش في الظلمات بعد أن وجد الطريق الذي لا يضل بعده المرء.

وغير اتخاذ الآيات القرآنية كسمة وملمح بارز للغة الولي الطاهر، فإنه ثمة سمات للغة الشخصية الصوفية، وهي كما يحددها محمد وتار في عرضه للفكر الصوفي في رواية نجيب محفوظ «ليالي ألف ليلة»، بأنها تتسم بـ:

١) الرمز. ٢) التبليغ. ٣) القصر.

---

٤) الرواية، ص١٧

٥) الرواية، ص١٧

٦) الرواية، ص١٧

فالرمز يكون بغموض الكلام، وعدم فهم المتلقي له، إلا إذا كان متسلحاً بأدوات إجرائية في فهم مصطلحات الصوفية.

فالرمز تجلى في التلميح والإشارة بدلاً من التصريح، ففي أحد المشاهد الروائية يصف الولي الطاهر المقام: «الماضي، يغرق في الضباب. بل إنه يومض الطوابق هي هي، سبعة، بتمامها وكمالها.... الطابق السابع. خلوتي وطريقي إلى حبيبي».[1]

فكما هو معروف إن الصوفية تأتي على مراتب وطبقات سبع، يظل الصوفي يتدرج فيها حتى الوصول إلى المرتبة السابعة، وهي درجة الولي، الذي يكون له الطابق السابع الذي تحدث فيه الخلوة. والخلوة تعني انقطاع الولي إلى العبادة في الصلاة وقراءة القرآن والأذكار. ويستشف القارئ منها إنها لغة التجربة الصوفية، «تلك اللغة الإشراقية التي يغلب عليها الفيض النوراني، والمواجد والشطح والسكر».[2]

أيضا يتضح الرمز من خلال العناوين الفرعية للرواية: «تحليق حر»، «العلو فوق السحاب»، «السبهللة»، «في البداية كان الإقلاع»، «محاولة هبوط أولى»، جميعها عناوين غامضة ومبهمة، ولا تتأتى معانيها إلا بعد أكثر من قراءة متأنية. كما تبين في الفصل الرابع من هذا البحث.

أما الملمح الثاني الذي تتسم به اللغة الصوفية في الرواية، هو التبليغ، أي اللغة التي تتوخى صيغة الإبلاغ في الأمر والاقناع، ولا يتسنى للمتلقى الرفض، لأنها لغة تبلغ بأن هذا الأمر هو سبيل الخلاص والتغيير، من مثل قول الولي الطاهر في الرواية، لإحدى المريدات في المقام، عند تعرضهن للرؤيا واحدة تزورهن في المنام، فهو في صدد حل هذه المشكلة، يأمرها قائلاً: «لا حياء في الدين. لقد كلفني الله برعايتكن، فيجب أن أعلم بكل صغيرة أو كبيرة في حياتكن بالمقام الزكي».[3]

وفي موضع آخر في الرواية، يوضح الولي الطاهر عبر اللغة الإبلاغية التقريرية هدفه من هذه العودة إلى الأرض: «نعيد الجهاد في سبيل الله، إلى ماكان عليه، ونستأنف الفتوحات. نستعيد القسطنطينية، والمغرب والأندلس، ونصل هذه المرة، موسكو وباريس وكوبنهاقن، والهند والسند وكل العالم. يدخل الناس أفواجاً في دين ربهم أو يدفعون الجزية».[4]

الولي الطاهر حدد هدفه من عودته وهو إعادة الجهاد من جديد، والفتوحات الإسلامية،

---

١) الرواية، ص٢٤
٢) ثناء أنس الوجود، مرجع سابق، ص٥٥
٣) الرواية، ص٦٤
٤) الرواية، ص٦٠

وإن كان المسلمون الأوائل قد وصلوا بفتوحاتهم إلى الأندلس، فالولي الطاهر هنا، ومن خلال اللغة الإبلاغية: (نعيد، نستأنف، نستعيد، يدخل كل الناس) يريد أن يفتتح موسكو وباريس وكوبنهاقن.

أما القصر في اللغة، فهو كذلك واضح، في حوارات الولي الطاهر، فهو لا يكاد أن ينطق بجملة أو جملتين فقط، إما سؤال، أو أمر، أو جملة خبرية مقتضبة، وتبرز في الحوار التالي الذي دار بين الولي الطاهر وأحد المريدين في المقام: «جلس الطالب الأول قبالة الولي الطاهر، فبادره بالسؤال:

- ذكرني بما أسمتك به أمك.
- مالك بن نويرة.
- هكذا. مالك بن نويرة الجفول، دفعة واحدة.
- نعم يامولاي.
- أولاً تدري أنه مات مرتداً، على يد خالد بن الوليد؟". (٥)

فاللغة هنا لغة موجزة، مختصرة، إبلاغية، قصيرة، فيها الرمز عنصر سائد، بالإضافة إلى الفيض الروحاني والإشراقي فيها منتشر انتشاره في أي نص صوفي. ولابد من الإشارة إلى أن النص الروائي هنا قد توزع على لغتين متباينتين، يحتمها فعل القص، وهي لغة سردية تسجيلية بحتة توثق للحدث من دون القرب من اللغة الأدبية التي تتسم بالانفعال والخيال، فكانت تعرض للحدث الروائي ومساره في الرواية، واللغة الثانية هي لغة التجربة الصوفية التي سبق عرضها. مثله في ذلك مثل نص جمال الغيطاني "التجليات"، لأنهما نصان روائيان يعتمدان الحكاية الصوفية مداراً للسرد.

وغير اللغة كعلامة دالة على التعالق مع الصوفية، تبرز شخصية الولي الطاهر، وأفعاله هي أفعال رجل متصوف في المقام الأول. ومرجعيته الدينية هي الكتاب والسنة وأعلام الصوفية البارزين مثل السهروردي، ولكنه في نفس الوقت يطلع على بقية الأيديولوجيات المعاصرة وأعلامها، فقد اختلط بثقافات كل الأزمان وبجميع أنواع المعارف، وهو بذلك يبدو مشتتاً في الوقت نفسه متزعزع الشخصية والاتجاه فلا يعرف أي وجهة يتجه، وبأي هذه الأيديولوجيات يتحرك. ويصفه السارد بالوصف التالي: "لقد قرأ الفلسفة، وسكنه من سكن السهروردي، فعاد في كتبه الأولى يبحث عن جذور الوثنية، في تجاويف الوديان والأهرامات، ثم سوى بين الإخوان المسلمين والملاحدة والشيوعيين، وراح يستنطقهم في أعمال كثيرة، ثم

٥) الرواية، ص٦٩

"سجن" الله في حارته وجعل الأنبياء فتوة العهود المختلفة. فهمه النصارى واليهود، فكافأوه ليكون رمزاً وقدوة، ونصباً لمخنا الفاسد".[1]

النص السابق إن كان يبين مرجعية الولي الطاهر الفكرية، فإنه يتماس ومرجعية الإرهابي الوصولي في المتن الروائي المقدم في هذه الرواية، وغيرها من الروايات موضع الدراسة، فهو مثقف في الدرجة الأولى قرأ واطلع على الثقافات المعاصرة أحس بقيمة العلم والعمل، فأتت النظم السياسية وشتت أحلامه وآماله، فأصبح ذاتا مهشمة، ولم تسكن روحه إلا بالتقرب من الله، ووضع الحل الديني بديلاً من الراهن المأساوي، فاختار الجهاد في سبيل الله، وإقامة دولة إسلامية جديدة على أسس غير سليمة، وسيلتها الدم والقتال، وهذا الذي استفادته الدول المعادية للعرب، اليهود والنصارى، وجعلته شركا في صميم الوطن العربي، مصر، السودان، الجزائر. وجاء التناص هنا في هذه الشخصية ومن معها من مريدي ومريدات المقام، والمشكلة الحاصلة في المقام، من توهان فكري وروحي واضطراب في الرؤية التي تزور الفتيات والفتيان في ساعة واحدة من الليل، ليبين التناقض والتوهان الذي تعيشه الأمة الإسلامية والجزائرية، والضياع والتشرذم في عالم متطور ومتقدم، وعالم آخر يرى وجوده وكينونته في جاه السلطة والعشيرة، واتخاذه من العضباء وسيلة للتنقل بدلاً من الوسائل الحديثة.

وكما تقول إحدى الدراسات عن الرواية بأن التناص وتوظيف الشخصية الصوفية قدم دوراً وظيفياً للرواية وهو إن «الولي الطاهر الذي يعتبر مشروع إقامة الدولة الإسلامية لا يحسن حتى إقامة الصلاة، فهو إذا ماقرأ مصلياً يقرأ منكوساً، وهو أن يبدأ بالمعوذتين ثم يرتفع إلى البقرة، والسنة خلاف ذلك، وفي الحديث إنه قيل لابن مسعود إن فلانا يقرأ القرآن منكوساً، قال: «ذلك منكوس القلب».[2]

وهذا التعدد والتباين في أدوار شخصية الولي الطاهر انعكاس طبيعي للأوضاع المقلوبة في الوطن العربي والجزائري. فكان التناص هنا تقنية فنية يتوسل بها الطاهر وطار للكشف عن تناقضات المجتمع الجزائري والإسلامي، كما هو كذلك وسيلة لفضح وكشف عقلية المثقف الأصولي وأفكاره الضلالية عبر تبني منطقه السلفي متمثلاً في ذروة التدين وهو التصوف.

من العرض السابق يتبين أن النص الديني كان من أهم المقبوسات المتناص فيها في المتون

١) الرواية، ص٦٨
٢) ساكر وأحلام شلقي، تحليل الخطاب الأدبي في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية والشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ورقله، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، عام ٢٠٠٢م، ص٢٢

الروائية للروايات الجزائرية المعاصرة التي جعلت من الإرهاب والتطرف مداراً حكائياً لها. وذلك لأن مدار العنف المسيس هو الدين الإسلامي، وتسييس الدين وجعله مطية للوصول إلى الأهداف والأطماع السياسية. ويمكن تقديم الخلاصة النقدية التالية عنها، وهي تكاد تكون مطابقة لما قدمه محمد وتار في كتابه «توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة»، في بحثه عن استخدام تقنية التناص لدى الأدباء العرب، مما يؤكد على وحدة الهم العربي، والترابط الوثيق بين المشرق العربي والمغرب العربي، وإن الثقافة العربية المعاصرة تنهل من تراث عربي واحد، يستند أول مايستند عليه الدين الإسلامي، والسنة النبوية الشريفة، وتاريخ العرب المسلمين القديم، وعلومهم المختلفة، على الرغم من الدور الذي لعبه الاستعمار (الفرنسي ـ البريطاني) في تغريب الأمة العربية عن دينها ولغتها وتراثها العظيم.

والاستنتاجات تتوزع على أربع نقاط على النحو التالي:[٣]

١- هناك أشكال كثيرة للتناص الديني، متوزعة على الأخذ من القرآن الكريم، والحديث الشريف، وأقوال الصحابة رضوان الله عليهم، والأحداث الشهيرة في التاريخ الإسلامي الخاصة بالدين، وأبرزها حادثة الفتنة في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه، وحركة الردة في عهد الخليفة أبي بكر الصديق رضي الله عنه.

كما حدث التناص في أخذ النص القرآني الكامل، وإبدال دلالته في السياق الذي زرع به النص، أو بتغيير كلمة ما، بقطعها من النص، أو بذكر كلمة من النص القرآني، وترك الأمر لذاكرة المتلقي لالتقاطها وفهم مدلولها، أو لترصيع كلامه بالنص القرآني، مثل مافعله عبد الملك مرتاض في رواية «مرايا متشظية»، ومرزاق بقطاش في رواية «دم الغزال»، بالإضافة إلى رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي».

٢- لقد شيد بعض الروائيين بنية النص الديني، وأشادوا عليها معمار رواياتهم التي استقت من النص الديني على مستوى الأحداث، والسرد، والشخصيات، كما هو حاصل في رواية «متاهات ليل الفتنة»، و«مرايا متشظية».

لم يخل التناص الديني من القصة الدينية، من مثل قصة الطوفان التي حدثت لسيدنا نوح عليه الصلاة والسلام، التي وظفها عبد الملك مرتاض في رواية «مرايا متشظية»، وجعل حياة الشخصيات المتطرفة تنتهي بطوفان الدماء، كما انتهت حياة قوم نوح بطوفان البحر.

---

٣) د. محمد وتار، مرجع سابق، ص١٧٨

٣- لقد جاءت فكرة الخلاص من العذاب عبر النص الصوفي، بصورة كبيرة، في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، إذ أخذ الروائيون من "التراث الصوفي الانصراف عن اللذات وشهوات النفس والزهد في الحياة الدنيا، والمراتب التي يرتقيها الإنسان المتصوف للفناء في الله، وإدراك الحقيقة المطلقة، كما تم طرح الصوفية حلاً للخلاص من الظلم والشر والاستغلال".[١]

ثالثاً: التناص الأدبي (المعارضات الأدبية)

ظهر التناص الأدبي في المتون الروائية الجزائرية، موضع الدراسة، بصور عديدة، ومستويات متنوعة، على مستوى الشكل والمضمون، وعلى مستوى البنية الحكائية، أو بإشارات عابرة، ولمحات بسيطة، أي كان التناص الأدبي آخذاً حيزاً كبيراً من مستوى الحكاية، أو صور وشطحات متفرقة غير مقننة ومركزة.

كما توزع التناص الأدبي على دوائر دلالية ثلاث: دائرة دلالية خارجية، التناص الكائن بين النص الروائي، ونصوص روائية غريبة عن بيئته وثقافته، وبغير لغة النص الأصلي. ودائرة دلالية داخلية: التي يكون فيها التناص بين نصوص لمبدعين من أمة واحدة وثقافة ولغة واحدة، مثل لغة النص الأصلي. ودائرة ذاتية: يحدث فيها التناص مع نصوص المبدع نفسه.

والتناص كذلك ينقسم إلى ثلاثة أقسام بحسب طبيعة الأدب نفسه، رواية وشعر ومسرح، وهذا كله متوافر في النصوص الروائية الجزائرية، مما يؤكد على وجود مستوى عال من الحمولة المعرفية والجمالية والأدبية في النصوص. وسيتضح هذا في العرض التالي، لكل رواية على حدة، بغية الوصول إلى فهم الدلالة الكلية من التعالق النصي في كل متن روائي، ومن بعدها يبحث في الدلالة النهائية لهذا التناص الأدبي.

١) التناص الأدبي في رواية «متاهات ليل الفتنة»:

اشتملت رواية «متاهات ليل الفتنة» على العديد من النصوص التاريخية والدينية والسياسية، ومن بينها كانت النصوص الأدبية آخذة حيزاً لا بأس به من المتن الروائي، مما شكل ظاهرة أدبية تستحق البحث والتأويل. والنصوص المقبوس منها توزعت على نصوص شعرية، أقوال لأدباء عالميين، وهي على النحو التالي:

١) السابق، ص١٧٩

٢)المرثية الشعرية في «متاهات ليل الفتنة»:

حقاً إن "متاهات ليل الفتنة" ماهي إلا مرثية الأمس واليوم، مرثية تعزف على وتر مؤلم، يصب الجرح في صميم قلب الأمة العربية، فالجزائر والعراق وفلسطين الحاضر البئيس، كما قدم نصوصاً تاريخية تدين الماضي. والسارد يقدم التناص مع أبيات شعرية لشاعر عراقي، مجهول، يرثي فيه بغداد الحزينة الكلمى، بغداد التي كانت تحمل ماضياً جميلاً مجيداً، وبغداد اليوم التي فقدت عرشها وأضاعت مملكتها، وأصبحت رهينة ذكريات الماضي المجيد، وتجليات الحاضر الأليم، فيوسف سعدي، صديق والد وردة، زوجة السارد، يقدم مرثية العراق من ماكدرة الجزائر:

"يطل من ماكدرة.. يرهف السمع، طنين في السماء..
تناجيه بغداد من وراء البارابول وحتى زحمة الورق...
بغداد الأمس
بغداد اليوم
دهاليز وحرب وجنون..
بغداد المتاهة
بغداد في متاهة".[٢]

النص الشعري يقدم مرثية لبغداد، فلايرى بين أمسها ويومها سوى دهاليز الحرب والجنون، وتشاطر الجزائر العيش في الحزن والمتاهة، فما يحدث للجزائر اليوم هو نفسه الذي يحيط بالعراق، فيبين النص وحدة الهم العربي. وإن الحزن إرث مشترك للأمة العربية، وإن بغداد بحد ذاتها متاهة صعب إدراكها، وهي كذلك تعيش في متاهة، فكيف يدرك القارئ الوضع، الذي يذهل العقول والأبصار، والسارد يريد أن يؤكد من خلال التناص مع هذه الأبيات تماهي الجرح الجزائري مع الجرح العراقي، وأن المواطن العربي لايرجو من اليوم سوى ماجاء به الأمس، أمس بغداد الحضارة العباسية العريقة، التي ضيعها أبناؤها بعد أن تكالب عليها الأعداء!!

ومن الغريب أن السارد يخلط بين أبيات القصيدة، وكتابة أخرى على نهج القصيدة يتحدث فيها عن وردة، كأنها جزء من القصيدة، يقابل بينها وبين أبيات القصيدة التي تتحدث عن العراق، وماهو إلا تأكيد من السارد على وحدة الحالة بين العراق والجزائر، وإن اغتيال الأحلام والأرواح قدر مشترك بينهما، في النص التالي:

٢) الرواية، ص٣٢

«يالتراب النادي قول..   حائرة كالزئبق في المحرار.

شفت «هم» يالتراب شفت   يندلع التنور برأس الخيمة ثم تهر الريح

نزلوا   وتنشب أنياباً ومخالب، ثم يئن الجسد

وينزف.

هبطوا   ...بغداد... بغداد... بغداد،،

زرعوا الموت وراحوا

زرعوا زريعة الدم والغم وراحوا[1]

مقتطفات من شعر فوزي كريم[2]*

كتبت في لندن ٨/ ٩٠ – ٣/ ٩١

فطريقة الكتابة هنا، والتقابل بين النصين النص الجزائري، والعراقي، تبين المأساة التي يعانيها البلدين، وبذلك يكون التناص ليس من أجل رصد روح المفارقة، بل جاء لتأكيد فكرة تماهي الواقع العربي مع بعضه البعض، وأن الأمة مهددة بخطر واحد، وعدو واحد، وإن اختلفت الأسباب والملابسات.

يدخل التناص في دائرة التناص الداخلي، بين أثرين أدبيين ينتميان لأمة واحدة، تحاور النص الروائي المتأثر، مع النص الشعري المؤثر، ليشكلا تفاعلاً نصياً جديداً يبرهن على حالة إنسانية واحدة، من عبر اللغة والكلمات التي «لاتكتفي بدلالاتها المعجمية أو مجرد الإحالة على حدث أو حالة معينين، ولكنها تعمل كرموز بالمفهوم السيميائي»[3]، لتتيح للمؤلف من خلال الفضيحة وكأن الكلمات كلها أصبحت الآن مكسورة، ممحوة، مشطبة، مبعثرة، فتبقى معانيها مغلوطة، ملبسة إلى درجة أنها أصبحت لا تعني في نظره شيئاً».[4]

٢) أبو يزيد في عيون الشعراء:

يقدم النص الروائي كذلك تناصاً مع أبيات شعرية توثق لوفاة أبي يزيد، وتذكر سيئات هذا الرجل، بدلاً من ذكر مناقبه وحسناته كما هو معروف عند العرب، وذلك راجع للأذى الذي قدمه أبو يزيد بأفعاله الإرهابية، فيذكر السارد الأشعار التي وردت في كتاب «عيون الأخبار»، وهي:

١) الرواية، ص٣٥

٢) *فوزي كريم، شاعر عراقي، ولد في بغداد عام ١٩٤٥م، هاجر بعدها إلى لبنان، وأكمل دراسته فيها، له العديد من الدواوين الشعرية، مثل: «مكائد آدم»، «لا نرث الأرض»، «ليل أبي العلاء»

٣) د.حسين خمري، مرجع سابق، ص١٢٤.

٤) رشيد بو جدرة، رواية «معركة الزقاق»، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م

«فيا هامة غادرا صحنها فإذا (أبو يزيد) في كف الردى
وقد هتك الصك أستارها موثق الجيد بحبل من مسد
ويالحية به خاسئا حاسرا واهي الركن ذليل المستند»[٥]

فالنص السابق، المقدم عبر التضمين، يوضح عاقبة الإرهابي أبي يزيد، وكيف قدمه الشعراء بصورة بشعة، ويستشف من النص السابق، أن التناص قد أتى ليقدم الوظائف الدلالية التالية:

١) بيان أن الفن والأدب دائمًا كان يهتم بقضية الجمال والقبح الأخلاقي، فيشيد بالشخصيات التي تمثل الأخلاق الفاضلة، كما ينبذ التي ضدها.

٢) تأكيد وجود شخصية أبي يزيد، من خلال توثيقها في أكثر من قصيدة لأكثر من شاعر.

٣) السخرية والتهكم من حال أبي يزيد، وحال كل من تسول له نفسه خرق القوانين البشرية، واغتيال الإنسانية.

٤) يقدم النص كذلك نظرة استشرافية، يحاول السارد من خلالها أن يقول، إن مصير أبي يزيد اليوم، مقترن بمصير أبي يزيد الأمس، وإن المد الإرهابي سينتهي، كما انتهى أبو يزيد، وستصبح الأحداث الجارية مدونات تاريخية وشعرية وروائية.

ثانياً: أقوال الأدباء وبدايات الفصول:

استخدم السارد في رواية «متاهات ليل الفتنة»، تقنية معروفة من التقنيات الأدبية، وهي تصدير الرواية وبداية كل فصل من فصولها، بأقوال شهيرة لفلاسفة وأدباء معروفين، يهدف من خلالها التقديم لأحداث الفصل، وبدورها ستساهم بفك بعض شفرات النص، وتعد عتبة من عتبات النص التي تسهم في فعل التأويل.

وأقوال الأدباء التي تشكل التناص، قد جاءت للنص عن طريق الاقتباس، نقل النص المقتبس وتصدير الفصل به. وهي خمسة أقوال على مدار خمس فصول، على النحو التالي:

١) متاهة المحنة:

فصل يتصدره قول للفيلسوف والأديب الألماني، يأخذ السارد من أقواله، الكلمات التالية:

«لا تطلب من هذا اليوم ومن هذه الليلة إلا ماجاءك به الأمس».[٦]

٥) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٦٢.
٦) الرواية، ص٧

يعتبر نص جوته نصاً مهيمناً في الفصل الأول، ومفتاحاً دلالياً لقراءة الفصل وفهم أبعاده السياسية والتاريخية والاجتماعية المتجلية عبر المتن الروائي، فجميع الأحداث التي يقدمها المتن الروائي فيه، تدور حول فكرة واحدة هي أن لا يطلب الإنسان من حاضره شيئاً يغاير ماضيه، وإن رواسب الماضي وأحداثه هي التي تصنع اليوم والغد كذلك، لأن الحياة الإنسانية تسير وفق مدرج هرمي، كل لبنة تستند على اللبنة التي قبلها، إن صلحت فإن البنيان سيستقيم ويشاد على أكمل وجه، وإن أفسدت صناعتها سيتداعى البنيان كله.

فالسارد يقدم من خلال التعالق النصي التاريخي، كتاب «عيون الأخبار»، إفادات تاريخية حول وجود أحداث عنيفة في الماضي، متمثلة بأبي يزيد صاحب الحصان الأشهب، يمارس القتل والعنف، باسم الحفاظ على الدين، كما هو واقع الحياة الجزائرية اليوم، حرب طائفية مسيسة دينياً، فما حدث بالأمس، يراه المتابع للتاريخ هو نفسه مايحدث اليوم. وهذا ما يؤكده الحوار التالي بين الشخصيات في الرواية:

«قال حميدو: «الدم تاريخنا جميعاً ذاكرتنا في الأمس. ذاكرتنا اليوم»
قالت وردة: «أكاد لا أصدق أين كان كل هذا نائما..»
قال حميدو: «أردنا تناسيه. فنهض. نسيناه فتدفق كالشلال.. الدم خلفنا. الدم أمامنا»..
قالت وردة: نتجاوز حضارة الدم عندما نكف عن نسيانها.. من النسيان تتغذى حضارة الدم».[1]

يتبين مما سبق إنه وإن تباينت المسميات فإن الحدث واحد وتجلياته واحدة، والدم أصبح ذاكرة مشتركة للعرب، في الأمس واليوم، فلا يرجو الإنسان من حاضره إلا ماجاء به الأمس. والسارد استخدم مقولة جوته من أجل تأييد الفكرة التي يعرض لها، من دون أي مبالغة أو تضخيم للمعنى، أو قلب للدلالة، وكأن المقولة تصلح لأن تكون إختصاراً للفصل بكامله. والاستشهاد بمقولة جوته يعتبر من باب تعزيز موقف السارد والفكر الذي يطرحه، بمقولة مفكر وفيلسوف عالمي احتلت آثاره القبول والتأييد عند الناس.

وبذلك تتأكد الفكرة التي تقول بأن: «القراءات المتحدرة من ثقافة مؤلف (صانع) النص ومن ذكرياته، تضغط عليه في تلك اللحظات فيحاول قدر الإمكان أن يتمثلها ويعيد إنتاجها ولكنها تنفلت منه، وتأتي متشكلة حسب بنية النص على الرغم من أنها نصوص قادمة من أصقاع بعيدة وثقافات متنوعة وأجناس أدبية مختلفة».[2]

---

١) الرواية، ص٢١

٢) الرواية، ص٢١

١) هرمان هسه ومتاهة الجرح:

يصدر السارد الفصل الثاني «متاهة الجرح» من الرواية، بمقولة الأديب العالمي هرمان هسه، الهندي الأصل، حائز على جائزة نوبل عام ١٩٤٦م، ذو آثار أدبية خالدة مثل: «لعبة الكريات الزجاجية»، و«دميان»، و«سدهارتا».

«أيام موت الروح تلك الأيام التي لا تخلو من الفراغ العميق واليأس».[٣]

بشعرية بالغة، وبحمولة عاطفية كبيرة، يبتدئ السارد الفصل الثاني من الرواية، ليؤكد أن شخوص الرواية يشعرون بموت الروح المتناهي، لأنهم يعانون حالة من الحزن واليأس والفراغ المتضخم.

السارد يسجل من مذكراته متاهة الجرح في الجزائر، في ماقبل الحرب الأهلية الأخيرة، يسجل لأيام موت روح المواطن الجزائري، ومتى انفتح الجرح الجزائري، وبدأت المأساة في ماكدرة مدينة السارد، ومدار أحداث العنف، فيتطرق لبدء نشأة حياة أسرته فيها، ويطل كذلك إلى حياة الماضي التي حملت روح البساطة، والتدين عبر حلقات الذكر والحضرات الدينية. ومن ضمن ذكرياته لا ينسى العنف المحملة به ذاكرته:

«والعنف أيضا أتذكره..

اكتشفته صغيراً.. اكتشفته في ماكدرة وفي سيدي بلعباس.. كان العنف قانوناً، واللاعنف استثناء وشذوذاً، كان مرادفاً للرجولة ولولد البلد.. للفحولة وللأسطورة التي كان يحلم كل فرد أن يكون هذه الأسطورة.. الأسطورة الحاضرة في لحظة الغياب الجسدي.. الأسطورة الحاضرة في لحظة اليومي والعادي والمعاش وغير المعاش، كان العنف الملمح المكمل لوجه ماكدرة.

وجسد سيدي بلعباس.. كان يقف شامخاً إلى جنب الدعارة، الدين/الإيمان بالأولياء، التجارة المتصاعدة، الفقر المدقع، الجهل، هيمنة النزعات الجهوية شبه القبلية والتحول الداعر للمجتمع الريفي المديني إلى المجتمع الحضري الهجين».[٤]

إذن كانت بداية الجرح، عندما تحولت ماكدرة من الوداعة إلى مدينة تفترس كل القيم الجميلة والنبيلة، تجعل من العنيف أسطورة الأساطير، والقتل رمز البطولة، والتدين يقف بجانب الدعارة، فقر يقابله غنى عند بعض الطبقات، نزاهة أخلاقية تضيع في وسط إنهيار

٣) حسين خمري، مرجع سابق، ص١٠٣
٤) الرواية، ص٦٣

القيم، فراغ روحي ويأس يجعل الشخوص بدلاً من التعلق بالله الواحد الأحد، يتعلقون بالأولياء فتكثر الحضرات الدينية، والتوسل بالأولياء بدلاً من اللجوء الصادق لله.

كل هذا كان رافداً حقيقياً للعنف ومحفزاً له، الرغبة بالقوة والسيطرة حولت الشباب إلى إرهابيين، والمجتمع إلى فرق متنافرة يختبئون خلف الأبواب خشية من المجهول القادم، فهذا هو موت الروح والفراغ واليأس الذي عاشته الشخصيات، والتي عبر عنها السارد بمقولة هرمان هسه، أوليس أبرز ما في الأدب أن يكشف عن إنسانية الإنسان، ويبرز النقاط المضيئة والمظلمة بحياته.

فيلاحظ أن مقولة هرمان هسه والمقولة السابقة لجوته، ساهمت في توجيه المتلقي لقراءة معينة، يقصدها السارد، ويقصد أن يفهمها القارئ كما هي من دون تأويلات خاطئة، فهي بمثابة الحماية الاحترازية للنص من التشريح الخاطئ للنص، وأن يكون القارئ طفيلياً على النص. وفي حالة الرواية هذه أيضا، متاهة المتاهة، يجد القارئ نفسه محتاجاً لهذه الإشارات الدلالية ليفهم مضامين النص.

ومن خلال الاقتباس السابق، قام الكاتب بالرجوع إلى «عناصر وصيغ وأنماط صارت أسرارها البنائية والمضمونية أو شيفراتها معروفة لدى الجمهور العريض بمافيه الكفاية ليمارس عليه تفكيكاً وإعادة بناء ضروريين لـ«بلاغه» الجديد».[1]

إعادة البناء لمقولات المفكرين والأدباء السابقة، وإحلالها في النص هو بالضبط ماقام به احميدة عياشي في المتن الروائي.

٢) نجيب محفوظ ونظرته للتاريخ:

في الفصل الثالث من الرواية، تظهر مقولة الأديب المصري العالمي نجيب محفوظ، في بداية الفصل: «ليس في التاريخ أشياء حلوى»[2] لتشير إلى أن التاريخ مليء بالمآسي والنكبات التاريخية، تصدر هذه المقولة من أديب عالمي له مسيرة طويلة مع التاريخ المصري والعربي، فقد بدأ أول مابدأ روائياً يكتب في الروايات التاريخية من مثل «كفاح طيبة»، و«العائش في الحقيقة»، وثلاثيته الشهيرة، التي تعد من أصدق الروايات التي أرخت لتاريخ مصر الحديث، وسجلت للتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ولتعاقب الأجيال المصرية في حقبات زمنية متباينة، فهو عندما يقول مقولة فإنها صادرة عن تجربة وخبرة، تسبغ عليها صفة المصداقية.

١) د.كاظم جهاد، مرجع سابق، ص٤٣
٢) الرواية، ص١٤١

أول مايعرض له السارد في هذا الفصل «متاهة الغبار»، حادثة تعطيل الرئيس الجزائري السابق الانتخابات الجزائرية، وأثرها في نشوب الحرب الأهلية الجزائرية، فهي الفتيلة التي أججت نار الفتنة الطائفية. ثم يعرض لمعضلة من معاضل التاريخ، وهي بدء حركة الجهاد في باكستان ونشأة التيار الإسلامي المتطرف، وحرب الجبش الأفغاني للجيش السوفياتي: «هاهم الروس يدبرون. وهاهو نظام كابول الشيوعي يتداعى. وهاهي ساعة الإسلام تنزل من السماء. تهبط علينا في دفئها نصراً ربانياً»[٣]. ولكن الحلم في نشأة الدولة الإسلامية يخفق؛ لأنه لا يعتمد الأسس السليمة لنشأة الدولة الإسلامية، بل يعتمد على قوة السيف التي ستنهزم أمام رغبات الشعوب في التعايش والسلام.

الحرب الأفغانية، تعطيل الانتخابات، الاغتيالات المتتابعة، ماهي إلا صور بشعة من التاريخ، تؤكد أنه ليس به أشياء حلوى.

٤) «وحده الموت هو الطبيب»:[٤]

الكلمات السابقة تنسب إلى الفيلسوف الألماني فريدرد نيتشه، وهي وإن كانت صادرة من فيلسوف، أي ينتمي إلى الحقل الفلسفي، غير الأدبي، محل الاشتغال بهذا المبحث، فإن العبارة نفسها حملت بعداً جمالياً، وإنسانياً كبيراً، وعلى الرغم من إنها عبارة مختزلة، إلا إنها مكثفة الحمولة الدلالية، مصورة لمأساة الإنسان الذي أعيته الحياة وأثقلته بكاهلها، فلم يجد شافياً سوى الموت، هو الطبيب، الذي ينهي الإحساس بالألم، وبمأساة الإنسان، يقرأ القارئ هذه العبارة، فيلوح لذاكرته بيت المتنبي الشهير:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

من حوالي ألف سنة والمتنبي يخاطب نفسه ويرى الموت هو الشافي من عذاب الروح، وأن جل أمانيه المنايا، والبيت يعد من النصوص الغائبة التي يستحضرها السرد، لا عن طريق التصريح بها مباشرة، بل عن طريق: مقولة نيتشه أولاً، وعن طريق مدار الأحداث في الفصل التي تؤكد على هذا البيت.

هذا البيت بالإضافة إلى مقولة نيتشة اللذان يصدران عن مأساة بشرية، تبقى نصوصاً مهيمنة على الفصل الرابع، وعلى ذهنية القارئ وهو يتتبع السرد.

ويقرأ المتلقي المقولة، في هذا الفصل، على أكثر من قراءة، وأكثر من تأويل، على النحو التالي:

---

٣) الرواية، ص١٦٠
٤) الرواية، ص٢٣٣

١) الموت هو الطبيب للمواطن الجزائري الذي لايرى إلا العتمة والظلام، والقتل والدمار الشامل الذي يملأ الأرجاء، إن خرج للعمل وجد الإرهابيين في قارعة الطريق يتربصون به، وإن قعد عن العمل مات من الجوع، وكيف لا، والإرهابيون يرون من مهمتهم قتلهم، فيقول أحدهم: «ظللنا طوال الطريق صامتين لا أريد أن أفكر فقط عندما نصل سندخل إليهم، ننزع أبواب بيوتهم وننزع ملابسهم ونجتثهم كالأرانب من جحورهم ونذبحهم. نبجرهم. يتمرغون كالشياه يوم عيد الأضحى..».(١)

٢) ثمة موت آخر تطرحه الرواية غير الموت الجسدي، وهو الموت الروحي والمعنوي، وموت القيم الإنسانية، موت الأمل والتفاؤل، موت الإرادة والعزيمة والإصرار والتحدي، فيعرض الفصل الرابع في كامله لمجموعة من الإرهابيين، الذي تحطمت آمالهم وطموحاتهم، وضيعوا هدفهم من الحياة، فاختاروا حياة الجبل، والتخفي وراء حياة الكهوف والغابات، مودعين الأمل والطموح والفلسفة والفكر الذي قرأوه وعاشوا معه سني حياتهم، حالمين بحياة جديدة، وراقية ومتطورة، تطور العلم الذي درسوه، وأرادوا العمل به، فأحد الإرهابيين دخل سلك الإرهاب عندما، أراد الزواج من حبيبته أسماء، فرفضه أبوها، مما أثر في نفسه كثيراً، بسبب ظلم المجتمع له، وسطوة التقاليد الظالمة(٢). والآخر كمال منصور، الذي قرأ واطلع على ثقافات عصره، وتشبع بروح الأدب والأدباء، وذهب للمدينة فصدمته بنبذها لكل القيم الإنسانية، فقرر نبذ هذه الحياة الجاهلية، كما يصفها سيد قطب، والانتماء إلى جماعة جمال فوزي.(٢)

من هنا يعتبر انحراف مسيرة الشباب المتعلمين والطموحين، ودخولهم إلى حقل الإجرام، يعتبر موتاً ليس للشباب وحدهم، بل للوطن الذي يحتاج للطاقات الشابة من أجل بناء اليوم والغد.

٣) قدم التناص نوعاً من المفارقة الساخرة، من خلال شخصية كمال منصور، الذي قرأ الأدب وأحبه كثيراً، وتعلق بشعراء لهم بصمتهم الإنسانية في حياة متذوقي اللغة والشعر، يتقبل بسهولة شديدة أن يكون إرهابياً، فمن الأعراف التي قرت بالعرف الإنساني، إن قارئ الأدب تنغرس في نفسه رهافة الحس، والبعد عن القسوة والجلافة، فكيف يتحول بهذه السهولة إلى إرهابي ومجرم: "كنت مشهوراً بين أترابي وأساتذتي بالشاعر، طموحي الأكبر أن أصبح شاعراً ذائع الصيت مثل المتنبي وأبي العلاء.

١) الرواية، ص٢٣٥
٢) الرواية، ص٢٦٠
٣) الرواية، ص٢٤٥

هذان الشاعران كانا يملآن علي كل وجداني، وتأخذ أشعارهما بلبي أيما مأخذ". [٤]

ويعلن أنه تعلم منهماً، أي الشاعرين، الطموح والزهد المكابر ورباطة الجأش، ليعلن بعدها بفترة وجيزة من دخوله الجامعة أنه أصيب بالخيبة: "أصبت بخيبة كبرى وفتر حماسي للأدب وعدت أشعر بالخجل والقرف كلما تذكرت أنني كنت أريد أن أصبح شاعراً كالمتنبي والمعري". [٥]

فهذا يكون على معرض المفارقة التي تعرض لحالين متغايرين، من شخص مفعماً بالشعور والإحساس، إلى إنسان نابذ كل ماهو إنساني، وجد في كتب سيد قطب، والترابي دستوراً ومعتقداً يدين به.

يتبقى القول إن مقولة نيتشه، كما المقولات السابقة أتت من أجل تأييد فكرة السارد، ونظرته للحياة، كما جاءت كذلك من أجل التهكم والسخرية على الواقع الذي يشي بروح اليأس، فلايرى الإنسان الحل إلا بالموت، وحده الموت هو الطبيب.

٥- كاتب ياسين يرثي وطنه:

في الفصل الأخير من الرواية، «متاهة الكوابيس»، يقدم السارد كلمات لكاتب ياسين، كاتب رواية «نجمة»، الروائي الجزائري الذي كان من أبرز الروائيين الجزائريين المؤسسين للفن الروائي في الجزائر، والأب الروحي للكثير من الأدباء الجزائريين، من بينهم أحلام مستغانمي، واحميدة عياشي، والأخير أخذ من أقواله القول التالي، ليتقاسما الشكوى والبوح في رثاء الوطن الجريح، فيقول كاتب ياسين:

«أرى وطني.. أراه فقيرا معدما   أمسهم في رأسي فهم ماثلون أمامنا أبدا

أراه مليئا بالرجال قطعت رؤوسهم   ولم يعد لدينا الوقت الكافي للحاق بهم

أحس هؤلاء الرجال واحدا، واحدا   كاتب ياسين «. [٦]

من الواضح أن السارد وإن ابتدأ بالتناص، الخارجي، مع كتاب عالمين، فإنه ينهي روايته، بفصلها الأخير، بتناص داخلي، مع كاتب جزائري، يشاطره نفس الآلام والهموم، ليرثي كلاهما الوطن الجريح، فالتناص لا تفهم دلالته في الفصل الأخير من الرواية إلا في الصفحة الأخيرة منها، إذ يقول السارد:

---

٤) الرواية، ص٢٤٣
٥) الرواية، ص٢٤٣
٦) الرواية، ص٢٦١

«صراخ فزع وعويل يشقون صدر الظلام سماء حمراء وأفق عامر بالرعب..
أرجل تركض في كل الاتجاهات. توسلات. بكاء وعواء. الموت في كامل عرائه وسفوره يطرق الأبواب...».[1]

كاتب ياسين يرثي رجال الثورة الأبطال الذين قطعت رؤوسهم، وأغتيلوا، بينما السارد يرثي الشعب الجزائري كافة، الذين لا يعرفون من يحاربون بالضبط، ومن ضد من، في الثورة الجزائرية كانت الحرب بين المستعمر الفرنسي، والجزائري ابن الأرض الذي يدافع عنها، لكن في الوضع الراهن فمن يحارب من، الأخ يحارب أخيه، هذا الفرق بين الحالتين بين مقولة كاتب ياسين، وبين طرح الرواية.

المقولة هذه، بالإضافة إلى سابقها من المقولات، تصنف ضمن النصوص الموازية، التي تحدث عنها جيرار جينيت فيما يسمى بالنصية المتعالية، فتكون من ضمن المقدمات للأعمال الروائية، ومقدمات الناشر، والأقوال التي تتحدث عن أصداء الأثر الأدبي. وكما سبق أن ذكر، لها فائدة في أن تحافظ على وجهة النظر التي يريد أن يطرحها المؤلف الضمني عبر النص، وأن لا يتطرف المتلقي بقراءتها قراءة مغايرة، فهي تكون قناديل تضيء طريق التلقي الجيد للنص، ولكن ألا يحد هذا من أفق التلقي عند القارئ، ويحدد مسار الرؤية لديه، إذن هذا الخطاب المقدماتي، كما يقول أحد الباحثين: «يحدد أفق القراءة وتوجيهها العام ويحيلها على مشارب الرؤيا ومرجعيات الفكر».[2]

ولكن يجب القول إن هذا الأمر متوقف على طبيعة القارئ نفسه وثقافته، ومرجعياته الثقافية، هل هو قارئ سهل ينقاد إلى مقولات النص بسهولة من دون ممارسة أي نقد عليه، أو يكون قارئ فطن ومثقف يعي مايكتب ومايقدم من مقولات، فيمارس فعل القراءة، ويقوم بتفكيك وحدات النص وإعادة بنائها.

٢) حوار الآداب العالمية في «دم الغزال»:

يمارس مرزاق بقطاش في روايته «دم الغزال»، تقنية التناص ممارسة الناقد والمحاور، لايقبل بجميع مايطرح من فكر، ولا يرفض الكل، بل إنه يتحاور مع الآثار الأدبية الخالدة، فيتوافق ويتعايش مع بعضها، ويعدل على بعضها الآخر، وهذه إحدى وظائف التناص، ودواعيه، فاللاحق لابد أن يعيد قراءة تراث السابق ونتاجه، ويبحث في المناطق المسكوت عنها. فالتناص من ضمن استتباعاته المعرفية التي تحدث عنها جيني، كونه عملية اختطاف

١) الرواية، ص٢٦٨
٢) ابراهيم الحجري، «شعرية التناص في نهارات مغسولة بماء العطش»، ص١٦

ثقافي، كما يرى المفكر الفرنسي غي ديبور، وهو ممارسة النقد على النصوص التي تتلاقح والأثر الأدبي، ليؤشر على حدود هذه الخطابات وتعيد وتحريك أفضل مافيها. ولأن هذه النصوص قد تعود إلى عصور تاريخية قديمة، فالمتقدم تكون له وجهة نظر جديدة طرحتها آليات العلم الحديث، فيعدل مايحتاج إليه، كما إنه يشير إلى نقاط مضيئة في الفكر العالمي، نافضاً عنها دثار النسيان. وهذا ماقام به مرزاق بقطاش من خلال التقاطع مع أعمال عالمية، يبدو على النحو التالي:

أ- النزعة الأوديبية والنزعة الإرهابية:

النص اتسم بطابع مميز وهو حوار السارد للآداب العالمية، وإشراكهم معه في همومه المعاشة، وفي مرثيته التي يبكي فيها وطنه، فيتلاقح مع نصوص لها من الذيوع والشهرة، ويغرسها في بنية نصه، وفي نسيج الرواية، وهنا يقترب مرزاق بقطاش في روايته هذه من مايسميه أحد النقاد بالتلقيم، تلقيم غرسة بفسيلة آتية من أخرى، ويجب «أن يتحقق هنا تضافر للغرستين أو الجسمين لاستيلاء غرسة أو عضو يدين بوجوده للطرفين، دين يمكنه من العمل».[٣]

السارد في الفصل الأول يناقش قضية موت الرئيس الجزائري الراحل محمد بوضياف، ويصف الوحشية التي اكتست بها حادثة قتله، ويربطها بقتل أوديب لأبيه الملك، ويجعلها أشد وحشية من قصة أوديب، من خلال تعليقه التالي:

مايحدث في الجزائر بصورة متكررة، أصبح لا يحمل طابع الغرابة، أو مغزى وبعد فكري وأيديولوجي، إنها الوحشية المجردة من أي سمة أخرى: «هذه الحقيقة بدأت ألمسها لمساً في بلادي بمرور الأيام. الفجاعة تظل فجاعة عندنا ليس إلا، وماذلك سوى لأنها لا تنطوي على بعد ميتازيقي. عندما يقتل أوديب والده يشعر القارئ أو المتفرج بأنه أمام مأساة الوجود كلها لأنها ذات بعد فلسفي وميتافيزيقي، أما نحن، فنقتل اليوم وغداً وبعد غد ولا يمكن أن نوصف إلا بالوحوش».[٤]

فالتناص هنا جاء ليوضح بشاعة المشهد الذي تعيشه الجزائر، من خلال عرض قصة، كانت تعتقد البشرية بأنها أسوأ حادثة قتل حدثت في العالم، الابن يقتل أبيه، ويلتمس السارد الأبعاد الفلسفية والميتافيزيقية التي وراء حادثة القتل هذه، بأن أبا أوديب، قد أتته نبوة بأنه يقتل على يد ابن له، والأبن يتزوج من أمه، فحاول الملك الهروب من قدره، بطرح ابنه المولود

٣) كاظم جهاد، مرجع سابق، ص٥٠
٤) د.طه حسين «من الأدب الأدب التمثيلي اليوناني»، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨١م، ص١٨٩

حديثا على جبل، ووجده أحد الرعاة، الذي أسلمه بدوره بوليبوس ملك مدينة كورنتوس، «ثم أخذ الفتى يسمع تعريضاً بمولده فخرج يستشير الآلهة، فأوحوا إليه أنه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه وسيتزوج أمه. فعدل الفتى عن مدينة كورنتس، وقصد إلى مدينة ثيبة»[1]، والتقى بوالده وقتله من دون علم به، وقتل الحيوان الغريب بعد أن فك اللغز، فاحتفى به أهل ثيبة ونصبوه ملكاً عليهم، وزوجوه من ملكتهم، أمه، وأنجب منها أبناء، فأصبح أبناؤه هم أخوته، ويحل الوباء بمدينة ثيبة عقوبة من الآلهة، ليعلم أوديب بأن قدره الذي فر منه، لقيه أمامه، وفقأ عينيه منتقماً من نفسه.

فالبعد الميتافيزيقي، يكمن في هروب الإنسان من قدره، فيجده متربصاً له في قارعة الطريق، ومن الفلسفة أخذت شخصية أوديب البعد الأخلاقي، والمثالية، فقتل نفسه، بطريقة وحشية، من أجل أن ينتقم من نفسه، يموت هو ليحيا الشعب. أما وجه المفارقة بين النصين، أن المواطن الجزائري يذبح من دون سبب وذنب، ومن دون أي مرجعية فلسفية تدعو إلى ذلك، إنه قتل يخضع لشريعة الغاب، وحدها مع تغييب لغة العقل والمنطق. اختار السارد أسوأ حادثة قتل في تاريخ الإنسانية، واختارها من الحقل الأدبي، كونه مشتغلاً بالحقل الأدبي ومهتما به، ليبين أن مايحدث في أرض الجزائر هو الأكثر سوءاً ووحشية في العالم، ومحمد أبو ضياف الأب الروحي للجزائريين، وأحد أبرز رواد الثورة الجزائرية المجيدة، يقتل أبناء شعبه الذين ناضل من أجلهم من دون سبب أو دافع. من ذلك يفهم وجه المقارنة بين أوديب وحادثة قتل محمد بوضياف. التناص قدم روح التهكم والسخرية على الوضع الجزائري، الذي يستحق الرثاء.

ب- جدلية الحضور والغياب:

يقرأ القارئ الرواية، التي تسهب في الحديث عن الموت والنهاية الأبدية، ويرى االبطل مرزاق بقطاش وهو يحاول أن يؤسس علم جديد اسمه علم الجنازات، ويجرب كتابة رواية حول الموت، فيستعين بكل الكتب التي تتطرق لقضية الموت بجميع أبعادها الإنسانية والفلسفية والميتافيزيقية، فيقرأ أوديسة هوميروس، وللمعري «رسالة الغفران»، و«الكوميديا الإلهية لدانتي، فلا يجد فيها ماهو جديد: «خلال الأيام الأخيرة، أعاد قراءة عدد من المنظومات الشعرية التي عالج فيها أصحابها فكرة الموت. لم يجد فيها شيئاً جديداً. هوميروس وهبوطه إلى عالم الأموات في الأوديسة ماعاد يؤثر فيه. المعري ورسالة الغفران مجرد تهويمات رجل ضرير. دانتي والكوميديا الإلهية خزعبلات رجل إيطالي ضرب شوطاً بعيداً في الحضارة

١) السابق

والتحضر»[٢]. ولم يشده سوى فكرة الموت في القرآن الكريم، لأنها هي وحدها تصف مرارة الإحساس بالموت.

بالطبع النص السابق يشير إلى سخرية وتهكم البطل أمام أعمال خالدة في الأدب العالمي، «الأوديسة»، «الكوميديا الإلهية»، و«رسالة الغفران»، ومن المستحيل أن تكون هذه الأعمال لا تشد الانتباه بالنسبة لشخصية السارد التي تتسم بالثقافة والاطلاع، ولكن ضعفه أمامها، وهو يعزم كتابة رواية عن الموت، جعله بدلا من أن يعلن تفوقها وسبقها، يجردها من قيمها الجمالية والإنسانية. لكي يكتب نصا يتفوق به عليها، من خلال تحجيمها وإن لم يكن أمام القارئ، فإنه يهمشها أمام نفسها، كي لا يعاني عقدة النقص التي يشعرها إزاء الآثار الأدبية الخالدة.

النصوص التي ذكرها السارد، وتعالق معها فيما سبق من عرض، تعد من النصوص الصريحة، التي يعلق عليها السارد بصورة صريحة، ويذكرها مباشرة، ولكن ثمة نص خفي غائب عن الذكر في المتن الروائي، ولكن قراءة الرواية وتتبع السرد، ينتج عنهما تمخض نص غائب حاضر، هو نص الشاعر الفلسطيني محمود درويش «الجدارية»، التي سجل فيها رحلته مع الموت، في مرضه الأخير، التي أحس بها في نهايته، فسجل كل مشاعره وأحاسيسه أمام الموت والعدمية والتلاشي، فـ«الجدارية» مجموعة شعرية كاملة، يخاطب فيها الشاعر الموت، ويبثه لواعجه وحزنه، ونظرته في الحياة والموت، مجموعة ذات بعد فلسفي وميتافيزيقي، كانت بذهنية مرزاق بقطاش، وهو يؤلف روايته، ويذكر غير جدارية محمود درويش، قصائد الشاعر المصري أمل دنقل «أوراق الغرقة ٨»، التي سجل فيها رحلته مع المرض، وشعوره إزاء النهاية والعدم.

تعد هذه النصوص الغائبة، عنصراً محفزاً في تأليف السارد لروايته، وفكرته في البحث عن الموت، وتخصيص كتاب لعلم يسمى «علم الجنازات»، ولابد من الإشارة لها، كما يعمل جينيت في دراسته لأي نص، فهو يدرس كل العلائق والوشائج الظاهرة والمخفية، لأنه «ينبغي فهم نوع التناص الحاصل، فعاليته أو سالبيته، صراحته أو تغافله، شرعيته أو عدم شرعيته، حتى يكتسب كلامنا دلالة وأهمية»[٣]، يتضح أن السارد يقدم التناص وفق سياقاته المتعددة، الخارجية، مع نصوص عالمية، أو الداخلية، مع نصوص محلية، وتعد كلها تشكل فكرة النص المهيمن على النص الحالي «دم الغزال»، التي تعطيه من الروافد المعرفية والثقافية، وتمكنه من فعل الكتابة كتابة الموت، ولكن مايكسر أفق التلقي هو إن السارد يموت موتة عوليسية،

٢) الرواية، ص٦٠
٣) كاظم جهاد، مرجع سابق، ص٣٧

من دون أن يكتب رواية. ولكن يتعين القول إن النص «يأتي هذا التعلق والاختلاف معاً، ليكونا هوية هذا النص الجديد، الذي لا تتحقق نصيته، إلا بوصفه نصاً متولداً يدور في فلك النص القديم، لكن ذلك لا يمنعه من خصوصية ما، تجعل نصوصاً أخرى تتعلق به، أو تستمد منه بعض توجهاته النصية».[١]

يستمر السارد، مرزاق بقطاش، في استنطاق القصص والروايات العالمية، لآخر لحظة في حياته، كل موقف وحالة يذكره بحالة إنسانية سجلها الأدب، يقرأ كتاب «الوعد الحق» للدكتور طه حسين، قبل إطلاق الرصاص عليه، ليبرهن على إنه رجل مسلم وتقي، والدين جوهر حياته، وأبرز اهتماماته، وتأتي المفارقة بأنه يغتال بسبب إلحاده!

ويقارن مرزاق بقطاش بين حالة (بويندیا) في رواية غابرييل غارسيا ماركيز[٢]، الذي استحضر ذكرياته كلها في لحظات بسيطة أمام مقصلة الإعدام، وحالته والإرهابيين يصوبونه بالرصاص، فإن الذكريات لم تتواتر في مخيلته، فقط ماكان يهمه هل هذه هي نهايته، آخر مشواره. والحالتان توضحان الفرق الجوهري، بين من يدين بالإسلام، ومن يدين بغيره، المسلم يهتم بالنهاية، لأن بعدها بعث جديد، وحياة أخرى، بينما المشرك تتداعى أمامه الحياة التي يودعها، ولايعتقد برجوعها إليه.[٣]

كما يشعر مرزاق بقطاش، وهو في طريق النهاية، إن الزمن يتوقف، فيدعو لامارتين الشاعر الفرنسي، بأن يأتي إليه: «تعال إلي يا لامارتين لتنظر إلى الزمن وهو يتوقف. لن تناشده أبداً لكي يتوقف»[٤]. وكأن الشعر ومقولات الأدباء كلها لاتصدق على الواقع، خيال وتوهيمات وخزعبلات، ولا تقدم الحقيقة، الحقيقة في أرض الواقع وحده: «هذا كلام جميل من الناحية الفنية، لكنه يستحيل أن يكون صحيحاً. فالذي يذهب لا يرجع أبداً. والشيء الجميل في الفن هو أنه يدفع بالإنسان إلى الإيمان بأشياء لا صلة لها بأرض الواقع لكنها مع ذلك تخفف من وطأة الشقاء والبؤس».[٥]

إذن السارد يقدم التناص في روايته، ويجعله نسيجاً واحداً ضمن نصه، يتحاور مع الآثار الأدبية الخالدة يستعين ببعض الحالات ليصف حالته، ويرفض بعضها الآخر، لأنه لا يقتنع بها، أو لأنه يعاني من العقدة الأوديبية، وهي تعود «إلى مايعانيه الأدباء في عملية الإبداع، مثل

١) حسن محمد حماد، مرجع سابق، ص١٣٦

٢) غابرييل ماركيز، روائي أمريكي، من رواد الواقعية السحرية، له العديد من الأعمال الروائية، أبرزها: «مئة عام من العزلة»، و«خريف البطريك».

٣) الرواية، ص١١٦

٤) الرواية، ص١٣٧

٥)الرواية، ص١١٦

ضغوط الخلق، أو الخوف من عدم القدرة على الابتكار الجديد، فهو يرى أن الأدباء يعانون من أنهم جاءوا متأخرين في الزمن، ويخشون ـ نتيجة لذلك ـ من أن يكون آباؤهم من الأدباء، قد استنفذوا كل إلهام متاح، فيعانون كرها أوديبياً للأدب، أو رغبة يائسة في إنكار الأبوة، ويؤدي كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متباينة».(٦)

٣) المعارضة الأدبية وضياع الهوية الأدبية:

تحت فكرة العقدة الأوديبية سابقة الذكر، تنطوي فكرة التناص في رواية «شرفات الكلام» لمراد بوكرزازة، التي يمارس فيها المعارضة الأدبية مع نص آخر؛ فبنية الحكاية الأساسية، تعلن التعالق النصي الواضح مع رواية «ذاكرة الجسد» للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، على مستوى بنية الرواية الحكائية، والأحداث، والمشاهد الروائية، حتى لغة الكاتبة نفسها تتسرب إلى لغة الروائي، نفسه.

وتتضح نماذج المعارضة الأدبية من خلال مايلي:

١) الإهداء:-

يتقاطع النص «شرفات الكلام» منذ أول صفحة في الرواية، مع نصي أحلام مستغانمي «ذاكرة الجسد»، و«فوضى الحواس»، في الأهداء، إذ كلاهما يهديان النص لأبويهما، فيقول مراد بو كرزازة:

«إلى أبي الذي رحل صامتاً.. واكتفى بنظرة اختصر فيها كل عذاباته.. هل يمكن لنظرة أن تقود للرواية..؟!!!

إلى رشيد عياد.. هل كنت أحمل يوما هذا الاسم...؟!!!».(٧)
مثلما أحلام مستغانمي تهدي نصيها إلى والدها:
« وإلى أبي..
عساه يجد «هناك» من يتقن العربية، فيقرأ له أخيراً هذا الكتاب كتابه».(٨)
وتؤكد في نصها الثاني الإهداء: «إلى أبي.. مرة أخرى».(٩)

وقد يقول قائل إن عاطفة الأبوة قاسم مشترك بين البشر، ومن الوارد أن يهدي الأديب

---

٦) حسن محمد حماد، مرجع سابق، ص ١٠٠
٧) مراد بوكرزازة، رواية «شرفات الكلام»، مصدر سابق، ص٧
٨) أحلام مستغانمي، «ذاكرة الجسد»، ص٥
٩) أحلام مستغانمي، «فوضى الحواس»، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، الطبعة الرابعة عشر عام ٢٠٠٤م، ص٥

عمله إلى أبيه، من دون أن يتأثر بأحد من الأدباء، ولكن مناطق الالتقاء بين الأديبين واردة في أكثر مقاطع الرواية، كما سيتضح فيما يلي.

٢) حكاية الحب والألم:

يعرض السرد في البداية لقصة حياة كل من الساردين، فبطل رواية «شرفات الكلام»، يذكر نشأة أسرته في الفقر والعوز، وأماني الطفل البسيطة في شراء زي جديد للعام المدرسي، وحقيبة جديدة. والذهاب في عطلة صيفية إلى البحر. ويكبر الصبي، ليصبح إعلامياً مرموقاً، كما هو بطل «ذاكرة الجسد»، خالد طوبال، مناضل جزائري فقد يده في الثورة الجزائرية، ليصبح فناناً، رساماً، مرموقاً في فرنسا. إلا إن البطلين يتقاطعان في قصة حب واحدة، تتشابه في كل مواقفها، بدايتها، نهايتها، سبب النهاية، كلها واحدة. فالبطل الذي لايخبر السارد باسمه في «شرفات الكلام»، مثلما تفعل أحلام مستغانمي مع بطلتها، تربطه قصة حب عنيفة مع فتاة تدعى سراب، تعطيه من مشاعرها القدر البسيط، بخلاف مايكنه لها من عواطف متأججة. تنتهي الحكاية بخيبة أمل كبيرة للسارد، عندما تخبره سراب بأنها ستتزوج من قريبها، الضابط ذو الشأن المرموق، والمستقبل الواعد فتفضله على الحبيب[1]. نفس الأمر يحدث مع خالد طوبال في رواية «ذاكرة الجسد»، الذي تتأجج عواطفه بحب (حياة، إما، أحلام) فتاة واحدة ولكن السارد يلعب تقنية اللعب بالأسماء، يعيش معها قصة حب يحسها قدره، ومأساته، يسرق اللحظات السعيدة معها، يلتقي معها خلسة في المقاهي، وعند أول مشهد عاطفي بينهما، تتغير الفتاة عليه، مثلما تغيرت معشوقة سارد «شرفات الكلام»، ليكتشف كذلك أنها سترتبط بقريبها الضابط المسؤول في الجيش الجزائري، فتتخلى عن عاشقها من دون أدنى محاولة لإنعاش قصة الحب بنهاية سعيدة[2]. وليس من قبيل المصادفة أن يلتقي الساردان، بخليلتين، من بائعات الهوى. لتتقاطع خيبة ومرارة البطلين، في الروايتين، وليفجرا حزنهما عبر طاقات اللغة. ولكن هذا التماهي لا يقدم للنص اللاحق، إي إضافة جمالية ونوعية، بل يجعله مديناً للنص السابق «ذاكرة الجسد»، ويعود بذاكرة السارد إلى نص أدبي، له من السطوة الأدبية، مايجعل النص اللاحق يتلاشى أمامه.

٣) تقاطعات اللغة الشعرية:

اتسمت لغة أحلام مستغانمي، بطابعها الشعري، فالشعرية طابع لنصوصها الروائية والشعرية كذلك، الخيال، والاستعارة، والانحراف لماهو غير مألوف، والشحنة العاطفية

---

١) «شرفات الكلام»، ص٩٧

٢) «ذاكرة الجسد»، ص ٢٧٠ ـ ص٢٧١

المحملة بها الكلمات، تجعل من متلقي النص مأخوذاً أمامها، بل إنه تنغرس بعض عباراتها في مخيلته، ومن الطبيعي، أن يكون الأدباء يعتنون بهذه التقنية لأنها مدار صنعتهم، وإبداعهم، ولكن من خلال صنعتهم وموهبتهم ومخيلتهم الخاصة لا عن طريق التقليد والاتباع، ونص «شرفات الكلام»، كان نصاً متبعاً، مقلداً، فلم يترك له أي بصمة خاصة به، ويتجلى ذلك عبر الكثير من الحوارات والمونولوج الداخلي في النص من مثل قوله: «لهذا.. أهرب إليك ـ الليلة ـ كي أكتب... كي أبوح... بكل الاسهاب... بكل الألم... وأسكب الفناجين جميعها... على الذي يجثم على الصدر... يخف قليلاً أو كثيراً... فأخلد للراحة ليلة أو ليلتين ثم أذهب للبياض من جديد.. كي أكتب رواية...!!».[٣]

فالسارد هنا يعبر عن فكرة الكتابة من أجل تطهير الذات والخلاص من الأحزان، وهي فكرة تعود إلى أرسطو الذي قال بفكرة تطهير الفن للإنسان من الانفعالات العدوانية. وهذه الفكرة مأخوذة من النص المقبوس منه «ذاكرة الجسد»، التي يعبر عنها السارد في بدايات الرواية: «هل الورق مطفأة للذاكرة؟

نترك فوقه كل مرة رماد سيجارة الحنين الأخيرة، وبقايا الخيبة الأخيرة..
من منا يطفئ أو يشعل الآخر؟
لا أدري.. فقبلك لم أكتب شيئاً يستحق الذكر.. معك فقط سأبدأ الكتابة».[٤]

الساردان يتفقان على فكرة واحدة، ويعبران عنها بنفس المفردات، فمفردات النص الثاني تميل وتندرج تحت النص الأول، النص المهيمن على الرواية «ذاكرة الجسد». وغير هذا النص فإن اللغة تتقاطع في كثير من الأوصاف والمقاطع الشعرية، التي تنسب إلى النص الأب، والذي يحاول السارد أن يتجرد من انتمائه له، ولكن كل مشهد وكل مقطع ينطوي تحت النص المهيمن. وبذا يبدو أن القاص يعاني ما أشار إليه حسن محمد حماد في بحثه الخاص برواية «أحلام شهرزاد» لطه حسين، وهو أن «القاص المتأخر في الزمن يريد أن يحطم هذا النص السابق، بإنشاء نص جديد يستولي به على جمهور هذا النص، ويريد هو أن يصبح بديلاً لشهرزاد، ويتخلص من قلق التأثير الذي يشعر به، لكنه ـ في الوقت نفسه ـ لا يستطيع أن يفعل ذلك؛ لأنه هو نفسه بوصفه متلقياً مفتوناً بالنص، متيماً به، قد وقع في دائرة تأثيره السحري، وفي هذه الحالة «الرغبة في التدمير/والرغبة في التواصل»، تنشأ العلاقة الجديدة، علاقة التوالد التي يتعلق فيها القاص بالنص الأصلي، لكنه يغير، ويبدل فيه».[٥]

---

٣) «شرفات الكلام»، ص١٢
٤) «ذاكرة الجسد»، ص٩
٥) حسن محمد حماد، مرجع سابق، ص١٠٠

والمعضل في هذه الوضعية من التوالد النصي، إن نص «شرفات الكلام» ينصهر في بوتقة النص المهيمن، ويتلاشى من الذاكرة، لأنه يعلن تبعيته منذ إهداء الرواية، حتى المشهد الختامي. بعكس الإضافة النوعية التي قدمها توفيق الحكيم وطه حسين في تناولهما لنص «ألف ليلة وليلة».

٤) المعارضة الأدبية الموفقة:

تعد رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر» من أبرز النماذج الروائية التي وفقت في تقديم المعارضة الأدبية، وأعادت إنعاش المعنى لنص قديم ذي شهرة فائقة، لما له إطلالة على عمق المعاناة الإنسانية في الغربة والاغتراب، رواية «دون كيشوت» للروائي الأسباني سيرفانتس، الذي عاش فترة في الجزائر في القرن السادس عشر الهجري، وسجن في الجزائر، بسبب القراصنة، ويدون ذكرياته المريرة في هذه الرواية، من خلال شخصية السيد كيشوت. ويجتمع طرفاً المشوق والمأساوي في الحكاية، عبر شخصية الحفيد، دون كيشوت لقب السيد فاكسيس دي سيرفانتس الذي جاء للجزائر ليدون المذكرات حول الأماكن التي مر بها جده، فيكتشف هو ومضيفه حسيسن، مشاهد المرارة والخيبة، وخراب الأمكنة، فجزائر القرن الحادي والعشرين لا تختلف عن جزائر القرن السادس عشر، بل إنها عادت إلى عهد الظلمات والجاهلية، الضيف دون كيشوت يتهم بأنه جاسوس أسباني، والجد يسجن كذلك من قبل القراصنة، وتتماهى قصة الحفيد مع جده، مرارة السجن، وخيبة الحب، دي سيرفانتس يعشق زريد الموريكسية، والحفيد دون كيشوت يعشق مايا، المترجمة التي تساعده في الحوار مع المسؤولين، فيقابلها وتتراءى له زريد معشوقة جده، وتتكرر نفس مأساة العشق، ونفس الحواجز هي التي تحجز بينهما الفوارق الدينية والطائفية والجنسية. والخلط بين الحكايتين التخيلية والواقعية، قد أتى في المتن الروائي من أجل الكشف عن الآتي:

١) إن الجزائر تعود القهقري، وأنه لا أمل من تقدم في الأوضاع فالحاضر رهين الماضي، ولا مستقبل مشرق مادامت هذه الأوضاع تزداد سوءاً، خراب يحل جميع الأمكنة، الساسة يبايعون على مصلحة الشعب، والاقتصاد محطم، حتى المراكز الثقافية، والمتاحف الوطنية، أصبحت مفرغة للنفايات.

٢) أن السارد كذلك يتبنى فكرة أن التاريخ يعيد نفسه، ويدور حول دائرة واحدة، وإن اختلفت الملابسات، فتقول مايا، المعادل الموضوعي لزريد في الحكاية الواقعية: «العالم صغير لأننا في نهاية المطاف لا نفعل شيئاً سوى إعادة إنتاجه باستمرار ولو بلمسات جديدة لاتغير الشيء الكثير في العمق».[١]

١) رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، ص١٥٥

والفكرة السابقة التي عبرت عنها إحدى الشخصيات، تدور في فلك فكرة التناص، ورائجة جداً عند النقاد الذين أسسوا له، مثل مقولة مالارمه الشهيرة: «إنما تضم جميع الكتب تقريباً انصهار بضع إعادات».[٢]

وكأن المؤلف الضمني يقول بأن لاجديد يستطيع تقديمه، إلا إعادة إنتاج أفكار الماضي، ولكن بصبغها بصبغة الحاضر. وراهنه المعاش.

٣) غير حكاية سيرفانتس وزريد، برز نص شعبي، أعطى النص أجواء روحانية، وحميمية، مرتبطة بالتراث الجزائري، حكاية حارسة الظلال، الجزء الأول من العنوان، التي أتت عبر التناص الداخلي، الموروث الجزائري، والتناص الخارجي دون كيشوت، ليصل السارد إلى خلاصة مهمة، فعن طريق دون كيشوت اكتشف القارئ فظاظة الراهن والمعاش وثبات الزمن وعدم تحركه، فلا جديد ولا أمل مشرق.

وعن طريق حكاية «حارسة الظلال»، التي تحكي أسطورة «المرأة التي لا هاجس لها إلا حماية الذاكرة من التلف والتسرب والضياع. وتحتمي يومياً بالظلال حتى لا يراها الراؤون وتدفن حية.... وتبدأ في انتظار خويا حمو الذي يغطيها بالكلمات والدفء»[٣]. قدم السارد إشكالية عثرات الذاكرة، المتلاشية في طيات فوبيا البوح.

حمو حامل الشمس، وحامل وهج الحقيقة، هو التي تنتظره الجزائر، حنا الجدة، الذي سيحررها من بحر الصمت، وسيفك قيود الذاكرة لتبوح المرارة والخيبة التي عاشتها الجزائر، لدرجة إنهم جعلوا للذاكرة إمرأة تحرسها خلف الظلال، خوفاً من كشف المستور.

وبذا يكون واسيني الأعرج قدم في العديد من أعماله وليس هذا العمل وحسب مثل رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف»: «التفاعل الأدبي الإيجابي الذي يحدث عادة بين أدبين، أو أديبين، فينتج عنه تلاقح فكري، وتحاور فني، وتفاعل حضاري، تتعدد فيه زوايا النظر، وتتوالد الأفكار، وتتوارد الخواطر، وتتشكل الصور الفنية الرائعة في حركة أخذ وعطاء مثمر، دون مفاخرات قومية، أو حساسيات لغوية، أو حسابات ضيقة»[٤]. فمن الواضح أن النص كان فسيفساء من النصوص، الجزائرية والغربية، وسياقات التناص المتعددة الداخلية والخارجية، تتزاحم صور دون كيشوت، سيرفانتس، الشاعر الفرنسي رينار وقصة حبه القدرية مع ألفيرا، حارسة الظلال، التي قدمت الأدب، والحوار مع شخصياته المتمركزة في

---

٢) كاظم جهاد، مرجع سابق، ص٣٨

٣) «حارسة الظلال»، ص١٨٤

٤) أحمد منور «التداخل النصي بين جازية بن هدوقة ونجمة ياسين»، مرجع سابق، ص١٣١

الذاكرة الأدبية، لتدين الواقع المرير، ولتقول إن كل هذه المحاولات من الأدباء في تغيير مصير الإنسانية، ماهي إلا تعبير عن الذات من دون صدى. وكأن الأديب في هذا النص يعلن إخفاق الأدب في تغيير قوالب الفكر الجامدة والضاربة في جذور التاريخ الإنساني.

خاتمة الفصل الثاني:

اتضح من العرض السابق، لمبحث التناص في الروايات الجزائرية المعاصرة، موضع الدراسة، إن التناص قد أخذ مساحة كبيرة من المتون الروائية، وقد لعب دوراً وظيفياً أساسياً، وجمالياً، أثرى النصوص الروائية بشكل عام. كما أتى التناص على أشكال عديدة أبرزها: التاريخي، والديني، والأدبي. وفيما يلي أبرز الملاحظات عن المستويات الثلاث:

أ) المستوى التاريخي:

١) تم إدخال النص التاريخي، داخل السياق النصي، ولم يأت بصورة من الصور خارجه، من مثل ذكر أي من وحدات التاريخ في الإهداء أو في التمهيد، أو في الهوامش، بل داخل المتن الروائي، وشكل عنصراً فعالاً من عناصره الدالة، كما أتى على شكلين، وهو داخل النص، الشكل الأول: الذكر للحدث التاريخي والتعليق عليه، مثلما فعل مرزاق بقطاش في رواية «دم الغزال»، في تعليقه على موقعة الجمل. أو في دمج الوحدات التاريخية مع أحداث الرواية، و جعلها جزءاً لا يتجزأ في تأويل الرواية، وهذا ما تم في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» للطاهر وطار، ورواية «متاهات ليل الفتنة» لأحميدة عياشي. ففي الأولى شكلت حادثة قتل الشاعر مالك بن نويرة، حدثاً مهما في الرواية، إذ أراد المريدون في المقام الصلاة على الشاعر المقتول ظلماً، انتصاراً له من التاريخ الذي ظلمه. بينما في الثانية، أي «متاهات ليل الفتنة»، يتناوب السرد بين شخصيتين، الشخصية التاريخية الحقيقية شخصية أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب، المنسوبة للقرن التاسع الهجري، وشخصية المخيال الروائي، المنبثقة من المتن الحكائي، شخصية أبي يزيد صاحب الحمار، الذي يمارس الإرهاب في العصر الحالي. يتتبع السرد مسيرة كل منهما فيسجل نهاية أبي يزيد كما دونتها كتب التاريخ، بينما تظل نهاية أبي يزيد الحاضر متروكة لمخيلة السارد.

٢) وظف الروائيون زمنين من التاريخ، التاريخ الإسلامي القديم، وكان التركيز على حادثة الردة بعد وفاة الرسول (ص). وأحداث التاريخ العربي المعاصر، والجزائري بشكل خاص، وكانت ثمة وقفة مفصلة لحادثة تعطيل الإنتخابات الجزائرية عام ١٩٩١م، ولنشأة التيار الإسلامي المتطرف.

٣) تم عرض الشخصيات التاريخية، بأكثر من شكل، فكان الاستدعاء بالاسم، والاستدعاء بالقول، والاستدعاء بالفعل، كما اجتمعت الأشكال الثلاثة في استدعائها. ومن خلال

ضمائر الغائب في مجموع الأعمال الروائية، ماعدا رواية «دم الغزال»، التي استدعى فيها الروائي بعض الشخصيات عن طريق ضمير المخاطب، لاستنطاقها وإشراكها في خيبته ومرارته، وليخبرهم بما جرى بعدهم، من باب المفارقة المفجعة.

وتم توثيق بعض الحوادث التاريخية من خلال مصادرها: «عيون الأخبار»، «الكامل في التاريخ»، «معجم البلدان»، في روايتي «متاهات ليل الفتنة»، و«مرايا متشظية».

٤) كانت ثمة تقنية جديدة في توظيف التاريخ، وهي تدوين الحادثة التاريخية، عن طريق الأخبار الصحفية، وتدوينها عن طريق الوكالات والجرائد، مثلما برز في روايتي «متاهات ليل الفتنة»، و «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر». وقد استخدم الروائيان هذه التقنية من أجل إضفاء المصداقية على السرد، والتنويع في طرق السرد.

٥) تجلت وظيفة التناص التاريخي في المتون الروائية، في إسقاط الماضي على الحاضر، والبرهنة على إن التاريخ يعيد نفسه، وإن الحاضر رهين للماضي، ولا يطلب الإنسان من يومه إلا ماجاء به أمسه.

ب) المستوى الديني:

الموضوع المهيمن على النصوص الروائية، هو ديني مسيس، وبالتالي استدعى الروائيون التناص مع الأحداث الدينية الشهيرة، مثل حادثة الجمل، والردة، والشخصيات الإسلامية، شخصية الرسول (ص)، وشخصيات الصحابة رضوان الله عليهم. والتناص الديني في غالبه تجلى في النصوص الروائية ليوضح عظمة الدين الإسلامي، وإنه دين محبة وتسامح، ليس دين تطرف ونفي للآخر.

ج) المستوى الأدبي:

إن كان الموضوع المهيمن على المتون الروائية، هو موضوع ديني سياسي، فإن الروايات لم تتخل عن طابعها الأدبي، فاستلهمت التراث الأدبي للتعبير عن حالات إنسانية واحدة، ولأن الأدباء هم أقرب مايكون إلى نفس الروائي، في القراءة والاطلاع والتجلي في النصوص الإبداعية، وكان التناص على المستوى الأدبي على النحو التالي:

١) التناص مع الأدب، توزع على أكثر من سياق، سياق التناص الداخلي مع أدباء عرب محليين ينتسبون إلى عصور أدبية مختلفة، وبلدان عربية مختلفة، كما كان هناك سياق التناص الخارجي، مع الآداب العالمية، دون كيشوت، سيرفانتس، ماركيز، هرمان هسه، جوته. وهذا يثبت تنوع وثراء المادة التناصية، كما يبرهن على عالمية النص، وإنه من

المستحيل وجود نص بكر، كما تستحيل قراءة النص قراءة بريئة من أي مؤثرات خارجية أو محلية.

٢) برزت المعارضة الأدبية في نموذجين روائيين، كانت إحداها من نماذج المعارضة الأدبية الموفقة، وهي : رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر» لواسيني الأعرج، التي أعطت النص ثراء وتنوعاً، وبعداً جمالياً ودلالياً، مما أعلى من شأن النص. أما نموذج المعارضة الأدبية غير الموفقة، فهي معارضة رواية «شرفات الكلام»، التي لا تندرج تحت مسمى المعارضة بقدر ماهو انتحال لرواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، وضياع وتلاشي العمل الأدبي في النص المهيمن. بسبب العقدة الأوديبية، ومحاولة اتباع نهج أعمال أدبية خالدة، سببت تلاشي المتأثر، وبقاء المؤثر.

٣) مارس بعض الروائيين دور الناقد على التراث الأدبي، ولم يقبلوا بالمسلمات الراسخة في الأعمال الأدبية، فحاولوا إضفاء وجهة نظر جديدة على ماهو مألوف، وكسر تابو الرهبة والخوف من كل ماهو خالد، ومسلم به. مثلما حدث في روايتي «دم الغزال»، و«الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي».

يتبقى القول إن العرض السابق، للتناص في الروايات الجزائرية، يثبت جدارة وموهبة المبدعين الجزائريين، التي صقلت بالاطلاع والثقافة، والإلمام بالاتجاهات النقدية المعاصرة، وأحدث التقنيات الروائية المستخدمة، وهذا يعني إنهم ليسوا بمنأى عن مشهد الساحة الثقافية المعاصرة.

ولم تسجل أي ملاحظة سلبية على مستويات التناص في الروايات، إلا في قضية إسراف رواية «متاهات ليل الفتنة» في كثرة المقبوسات، التاريخية والأدبية، مما أدى إلى تفكك النص، وانعدام سلطة الحكي والتشويق.

والملاحظة الثانية هي تحول التناص في رواية «شرفات الكلام» إلى انتحال أدبي أدى إلى ضياع هوية النص، والمبدع في آن واحد.

الفصل الثالث: الصوت السردي

الصوت السردي، أحد المكونات التي تقوم عليها العملية السردية، بل لا يقوم السرد دونها، لأن الحكاية تحتاج إلى سارد، وقارئ مفترض، يتسم بتعدد أشكاله وتباين مستويات حضوره في النص الروائي، التي تتطلب من دارس النص مقاربة تجليات هذا الصوت ورصد وجوده وحركته في النص السردي، من خلال ثلاث محاور أساسية هي:

أ السارد: وهو الذي يقوم بالعملية السردية، وحكاية العمل الأدبي، عبر تقنيات ستتضح فيما يلي من عرض.

ب التبئير: وهو «زاوية نظر الراوي أو مجال رؤيته الحوادث والشخصيات وانتقائه المعلومات السردية»[١]، والتبئير يتباين عن السرد، وإن كان ينطوي تحته، فالتبئير يرتبط بموضوع مدرك من قبل مدرك محدد. «وهذا التبئير الإدراك- المدرِك- المدرَك صامت لا يتكلم ولا يستطيع الكلام، وإنما هناك من يتحدث نيابة عنه أو يقدمه وهو السارد»[٢]. ويفهم من ذلك أن السارد هو المسؤول عن الصوت السردي، بينما يكون المبئر معنياً بالإدراك. وينبغي التأكيد إن هذا التبئير لا ينطبق على كل عمل سردي، ففي كثير من الأعمال لا يختلف السارد عن المبئر، كما هو في الروايات التقليدية حيث يقوم السرد على سارد مبئر كلي المعرفة وكلي الوجود.

ويعرض د.سمر روحي الفيصل لثلاث حالات من التبئير، وهي:[٣]

١) اللاتبئير أو التبئير في درجة الصفر، ويكون عندما يعرف السارد أكثر من الشخصية.
٢) التبئير الخارجي: ويحدث عندما تكون معرفة السارد أقل علما من معرفة الشخصية.
٣) التبئير الداخلي: وفيه تتساوى معرفة السارد ومعرفة الشخصية للمدركات.

والتبئير الداخلي يقسمه د.مرسل العجمي في كتابه «السرديات» إلى:

أ- السرد المبأر ثابت التبئير. ب- متغير التبئير. ج-متعدد التبئير.[٤]

---

١) د. سمر روحي الفيصل، «بناء الرواية العربية السورية»، اتحاد الكتاب العرب، سوريا ١٩٩٥م، ص٤٠٥
٢) د. مرسل فالح العجمي، «السرديات»، حوليات الآداب، الحولية الرابعة والعشرون، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الرسالة ٢٠٦، عام ٢٠٠٣م-٢٠٠٤م، ص٦٦ ـ ص٦٧
٣) د. سمر روحي الفيصل، السابق، ص٣٠٠
٤) د. مرسل العجمي، السابق، ص٦٧

ومدار الاهتمام في هذا الفصل سوف يكون بدرجة أولى هو السارد، ومستويات وجوده في النص، كما ستكون محاولة رصد مدى تبئير السارد والشخصيات نفسها، الذي يتضح من خلال عرض السارد.

والسارد يتدرج في مستويات حضوره من الحضور شديد الوضوح حتى درجة الخفوت، وتبقى إشارات وعلامات تشير إليه كمقدم للنص الأدبي، فيقوم بالوظائف التالية، كما يحددها د.مرسل العجمي:[1]

١- تقديم الإطار الذي تدور فيه الحكاية، من مثل البيئة والمكان أو الحقبة الزمنية التي تنتمي لها الشخصيات على سبيل المثال.

٢- تقديم الشخصيات وتعريفها.

٣- التلخيص الزمني: من خلال الإشارة إلى مرور فترة زمنية، أو العودة إلى زمن سابق، أو القفز إلى زمن لاحق.

٤- الإشارة إلى أمور لم تدر في ذهن الشخصيات ولا في حواراتها أو مشاهد الحكاية.

٥- التعليق على الحكاية أو الخطاب، من خلال تأويل ما أشكل فهمه من الأسرار الغامضة في الحكاية، أو الحكم على الشخصيات وتقييم مواقفها.

ج) مصداقية السارد:

ويقصد بها مدى صدق السارد في سرد الأحداث الروائية، وعدم تورطه الشخصي (العاطفي أو الأيديولوجي) فيما يسرد من أحداث، فلا ينبغي أن ينحاز إلى شخصية دون أخرى، وألا يخلط بين حدث من الأحداث، أو بين الشخصيات وأقوالها، وأن يكون سارداً ثقة، بأن يكون عاقلا معتمداً على أقواله وأفعاله، فلا يعقل أن سارداً مجنوناً أو فاقداً للذاكرة، أو يعاني من عصاب، يقدم حكاية موثوقاً بها.

ويحدد مرسل العجمي بعض العلامات التي يستدل منها على عدم ثقة السارد:[2]

١- معرفة السارد المحدودة.
٢- تورطه الشخصي المباشر فيما يسرد.
٣- جهازه القيمي الإشكالي.

---

١) السابق، ص ٦٢
٢) د.مرسل العجمي، «السرديات»، مرجع سابق، ص٦٤

وهذه كلها تعتبر من نقاط ضعف السارد، وهو يمارس فعل السرد، وعليه فإن القارئ سيشكك بمصداقية السرد، ويؤثر على نجاح العمل السردي، ويسد أفق التلقي لديه.

يعتمد الباحث تقسيمة السارد على عدد من المعايير، التي تسهم في في فهم ماهية السارد، وفهم عمله في عرض وتوجيه الأحداث والشخصيات، وهي:

١) درجة حضور السارد وغيابه في النص السردي، وتتوزع على ثلاثة أقسام:[٣]

أ- السارد (شبه) الغائب: وهو شبه الغائب؛ لأنه يظهر ولا يغيب في النص السردي بصورة مطلقة، مثلما يبرز في النصوص المسرحية.

ب- السارد المتخفي: سبق أن عرض هذا السارد، وأمثلته كثيرة في الرواية العربية التقليدية، ويبرز من خلال استخدام ضمير الـ«هو» في النص السردي.

ج- السارد الصريح: وهو السارد الذي يستطيع متلقي العمل تحديد موقعه في الرواية كمشارك في الأحداث، أو كشخصية تشاهد الأحداث من دون المشاركة فيها، وتقريباً تخضع النصوص الروائية الجزائرية، موضع الدراسة، لهذا النوع من الرواة.

٢) كذلك يقسم السارد تبعاً لترتيبه للعلاقات الزمنية، وبذا يبرز أمام السارد أربعة من أنماط السرد:

أ- السرد اللاحق: «وهو الموقع الكلاسي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواتراً بما لا يقاس».[٤]

ويعني أن السارد يقوم بفعل القص بعد انتهاء الحكاية، ونماذجه كثيرة في النصوص السردية العالمية، من «ألف ليلة وليلة»، حتى قصص يومنا هذا.

ب- السرد السابق: وهو الذي يستبق فيه الخطاب الحكاية، وهذا النمط نادر الحدوث، ويخصه جيرار جينيت بالحكاية التكهنية، عندما يستبق السارد الحكاية، بسرد حلم، أو تكهنات أحد شخصيات الرواية بما سيحدث في المستقبل.[٥]

ج- السرد المتواقت أو المتساوق: وهو قص الخطاب للحكاية بلحظة وقوعها، أي تزامن الخطاب والحكاية في آن واحد.

٣) السابق، ص٦٢

٤) جيرار جينيت، «خطاب الحكاية»، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣م، ص٢٣١

٥) السابق، ص٢٣١

د- السرد المقحم أو المتعالق: وفيه يسبق الخطاب الحكاية تارة، وتارة أخرى يسبق الحكاية الخطاب، ويصفه جيرار جينيت بأنه الأكثر تعقيداً، لأنه سرد متعدد المقامات، ويظهر في الرواية الترسلية متعددة المتراسلين.[1]

٣) أنماط الرواة بحسب العلاقات المعرفية بين السارد والشخصيات، وهي تكون على ثلاث علاقات:[2]

أ- الرؤية الخلفية: والتي يكون فيها السارد أكثر معرفة من الشخصيات.
ب- الرؤية المحايثة: التي تتساوى فيها معرفة السارد مع معرفة الشخصيات.
ج- الرؤية الخارجية: وتكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية.

ثمة نقطتان هامتان بشأن الصوت السردي نفسه، وهما: أنواع الضمائر التي تستخدم في تقديم الصوت السردي، وهي تنقسم بين ضمير غائب ومتكلم ومخاطب، وأكثرها استخداماً هو ضمير الغائب، يليه ضمير المتكلم، ومن ثم ضمير المخاطب، وبالتأكيد لكل ضمير دلالته ومواطن استخدامه، مما سيتضح في أوانه. ويحصي صلاح صالح في دراسته حول السرد، كتاب «سرد الآخر»، أكثر الضمائر رواجاً في السرد: «الضمير الأكثر استئثاراً بالسرد هو الـ«هو» أو الـ«هي»، يليهما الـ«أنا» ثم الـ«أنتَ» أو الـ«أنت»، ومن النادر أن يكون السرد بأحد ضمائر الجمع «كالنحن والأنتم والأنتن»، خلافاً لما نَجده أحياناً في السرد المسرحي على سبيل المثال».[3]

تكمن قضية أخرى، أمام الباحث في الصوت السردي، وهي لا تقل أهمية عن القضايا السابقة، وهي هل النص السردي يقدم من خلال صوت واحد أو أكثر من صوت، لا شك أنه في السرد التقليدي، مهيمن على السرد سارد واحد عليم كلي المعرفة وكلي الوجود، يتكفل بالمهمة السردية كلها، ولكن بعد ظهور نظرية الرواية الجديدة، التي تدعو إلى كسر المألوف، والابتكار والتجريب في الرواية، بدأت تظهر روايات يتناوب على السرد فيها أكثر من سارد، من باب التغيير وكسر الرتابة أولاً، ولأن هذا التعدد يكسب النص الروائي ثراء وتعدداً وغنى كبيراً، ويعطي السرد مصداقية أكثر، فكل شخص من شخصيات الرواية يسرد مايتعرض له من أحداث، ولا يفسح المجال لسؤال السارد من أين علم وماهي مصادر معرفته.

وبناء على تقسيم السرد إلى سرد أحادي، ومتعدد الأصوات، سيكون تقسيم هذا الفصل

١) السابق، ص٢٣١
٢) د.مرسل العجمي، السابق، ص٦٤
٣) د. صلاح صالح، «سرد الآخر»، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص٦٧

على هذا النحو، فتكون بداية التحليل مجموعة النصوص الروائية أحادية الصوت، من ثم الروايات متعددة الأصوات، وفق العرض التالي:

أولاً: نظام السرد التقليدي:

١) الصوت السردي الواحد في «سادة المصير»:

تنطلق رواية «سادة المصير» من صوت سردي واحد، غير متعدد، عبر ضمير الغائب المفرد الـ«هو»، سارد خارجي متخفي كلي العلم والمعرفة، يصف ويعلق ويتحدث عن الشخصيات والأحداث، يتعاطف مع بعضها وينفر من بعضها، عبر سرد موضوعي، وفق تصنيف الشكلاني الروسي «توماشفسكي» لأنماط السرد، يكون فيه السارد «مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال».[٤]

فالسارد هنا غير حاضر، ولا يبرز منه سوى صوته الذي يعلق ويصف الحوادث والشخصيات، ويقدم النص السردي، وفق ثلاث دوائر حكائية تصب جميعها في حدث واحد، هو الإرهاب والعنف.

الدائرة الحكائية الأولى: هي حكاية عمار بن المسعود، الشخصية الرئيسة في الرواية، ونشأته وهو طفل، يصبو إلى المال والسلطة، فيسعى إلى تحقيق حلمه، عبر الإنضمام إلى الأحزاب السياسية، فيختار أكثرها قبولاً لدى الشعب، وهو التيار الإسلامي المتطرف، وطبعاً لأن عمار بن المسعود، تميز بكاريزما عالية، وقبول شديد لدى أهل القرية، أستطاع دغدغة مشاعرهم بالوعود والآمال، وبتحقيق كل مايحلمون به، إن نجح في الانتخابات، وبعد نجاحه في الانتخابات، وتعطيلها من قبل المسؤولين، قرر ركوب طريق العنف المسلح، ومحاربة كل من يعترض طريقه، ومن أبرزهم حزب المحافظين، وحزب الحليقين. وتمثل هذه الدائرة دائرة الإرهاب والعنف المسلح، بكل دوافعها وتجلياتها السياسية والاجتماعية، أخطاؤها ومحفزاتها، نشأتها ونهايتها غير المحسومة. لأن عمار بن المسعود في نهاية الحكاية يفر من رجال الشرطة، إلى الجبال، معتقدين إنهم أصابوه عند الطلق الناري، ولكنه يهرب من قبضتهم، وفي هروبه هذا دلالة على استمرار مد تيار العنف والتطرف.

يحيط بعمار بن المسعود مجموعة من الأشخاص المساعدين له، والذين يشكلون محفزاً للعنف الذي يمارسه، مجموعة الإرهابيين الذي يشتغلون بالعنف المسلح معه، والمجتمع الذي يعتبر مؤيداً وداعماً للعنف، وتوجهات الإسلاميين المتطرفة.

---

٤) آمنة يوسف، «تقنيات السرد، مرجع سابق، ص٦٨

الدائرة الحكائية الثانية: يتنقل السارد العليم بكل شيء، ذو المعرفة الكلية، إلى دائرة حكائية ثانية، تعتبر نقيضاً للدائرة الأولى، والشخصية الأساسية، شخصية الأمير عمار، لأنها تدور حول حزب المحافظين، المضاد لحزب اللحى الطويلة، حزب الإسلاموية المتطرفة، فحزب المحافظين يمثل التيار السائد في الجزائر، منذ ثورة الجزائر التحريرية، حتى فترة الانتخابات الجزائرية عام ١٩٩١م، ويتألف من مجموعة من المناضلين الجزائريين، الذين ساهموا في تحرير الجزائر من الاستعمار الفرنسي، يعتمد أعضاؤه على تاريخهم النضالي، أهدافه ومبادؤه أصبحت لا تتماشى وواقع الحياة الجزائرية، لا يفوت السارد العليم، أن يرصد جميع تحركات أعضائه، وتوجهاتهم ورصد موقفهم من حزب عمار بن المسعود، وحزب الحليقين، كما يعمد السارد إلى تقنية الاسترجاع، لكي يسرد نشأة الحزب، والتاريخ النضالي لهم، وعلى الخصوص حياة الحاج سعيد مسؤول الحزب، والذي يتصدى لحزب اللحى الطويلة (حزب عمار بن المسعود)، ويدخل معه في حرب شرسة تنتهي بقتل الحاج سعيد على يديه، هذه النهاية التي تؤذن بنهاية هذا الحزب الذي استبد بالشعب الجزائري لردها طويلاً من الزمن، آن الأوان لأن يتبدل الوضع، ويفتح المجال لأصوات جديدة تمثل مطالب الشعب الجزائري، ومستجدات الحياة.

الدائرة الحكائية الثالثة: تتجلى في حزب الحليقين الذي يضم مجموعة من المفكرين، والأساتذة الجامعيين، أبرزهم فاروق المحطة، وهو ناشط سياسي ضد كل من حزب المحافظين وحزب اللحى الطويلة، يتميز بكونه تياراً ليبرالياً، شديد التحيز لمبادئ التحرر المفرط بدون قيود دينية أو اجتماعية، وبذلك يشكل دائرة دلالية نقيضة لحزب اللحى الطويلة، ذي التوجه الإسلامي المتطرف، فكان السارد موفقاً في وصفه لكل منهما، وبيان حدة الصراع بينهما، في قوله: «كان هناك حزبان ناشئان يبدوان للمتتبع كالديكة المتصارعة، الأول كان يسمى حزب اللحى الطويلة والآخر يدعى حزب الحليقين، كان حزب اللحى الطويلة يضم عناصر متمردة بطبيعتها، حاملة بمجتمع ينشأ من صلب كتاب... كانوا لا يملون من الحديث عن السلف الصالح أو المجتمع الذهبي الذي عرفه الإسلام في بداياته الأولى، ولا يملون من الحديث عن سلبيات الغرب ومؤامراته ضد المسلمين،... أما حزب الحليقين فعلى النقيض من ذلك، كان يضم مجموعة من المثقفين المعزولين المعزولين، والذين يتعاملون مع العامة كما يتعامل البيطري مع شاة جرباء، كانوا يتكلمون عن المجتمع المدني الذي يضم بصفة أساسية المثقفين والصحفيين والأطباء القدماء وبعض الإداريين والجامعيين...».[1]

---

١) سفيان زدادقة، رواية «سادة المصير»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص١٣

تميز أعضاء هذا الحزب بقوة الحجة وكثرة الذرائع، لما يمتلكوه من ثقافة وفكر، وإطلاع على الثقافات العالمية، وناضلوا من أجل أهدافهم، بتعصب لا يقل عن تعصب حزب اللحى الطويلة، إلا أن عدم استجابة الشعب الجزائري لطروحاتهم وندواتهم، يدل على عدم قبولهم وتأييدهم من قبل الشعب، وإن أفكارهم تحتاج إلى وقت حتى يحين قطافها.

ومايلاحظ على السارد، من خلال تنقله بين الدوائر الحكائية الثلاثة، وتتبعه لأحداث الرواية، وعرضه للشخصيات التي تنتسب إلى الأحزاب الثلاثة، هو الرؤية الأيديولوجية السافرة للمؤلف الضمني، الذي يعبر عن المؤلف الحقيقي في فترة من فترات حياته الفكرية، إبان كتابة هذا العمل، وهو تضمينه للأحزاب الثلاثة، حزب اللحى الطويلة، وحزب المحافظين، وحزب الحليقين، للأحزاب المسيطرة على الجزائر في الواقع، بعيداً عن العالم التخيلي، فحزب اللحى الطويلة بكل توجهاته وتجلياته في المتن الحكائي، ماهو إلا ترميز مكشوف للأحزاب الإسلامية المتطرفة متناولاً إياها منذ النشأة حتى لحظة نهاية كتابة الرواية، التي لم تحسم أمر الإرهابي عمار بن المسعود، لأنه مد متصاعد، ولم ينته في الواقع المعاش، فعجزت مخيلة الروائي والسارد معه من كتابة نهاية لهذه الشخصية، التي تمثل حزباً قوياً ذا أثر خطير على البلاد. هل كان المؤلف الضمني وهو يكتب نصه الروائي، يخاف سطوة العنف، وأن تصله أيدي الإرهابيين، فيقضوا عليه، فهو يخاف من باب التقية. وقد يكون تضخم تيار العنف، جعل المؤلف يعيش حالة من القنوط والتشاؤم، فلم يستطع التفاؤل في الخلاص من الأزمة الراهنة. كما رمز السارد للمجموعة الحاكمة والمسيطرة على الأوضاع الجزائرية، التي تتمتع بتأييد رسمي من الحكومة، والشعب، حزب المحافظين، المشكل من مجموعة من المناضلين السابقين، والسياسين الناشطين الذين حكموا البلاد ومازالوا يحكمونها حتى ظهور المد الإسلامي المتطرف، ومايلاحظ على السارد إنه كان يبرز مساوئها، في تعطيل الانتخابات، والغش في العملية الانتخابية، وإنها مجموعة تكتسب تأييدها من الدولة أكثر منه لدى الشعب، ولكن السارد على الرغم منه إنه يذكر مثالب هذه المجموعة، إلا أنه يميل إلى تمجيد أعضائها، وتاريخهم النضالي، من دون تضخيم عيوبهم، وإن العنف كان الابن الشرعي لاستبدادهم بالحكم والسلطة والمناصب السياسية، وعدم فتح المجال للأصوات الجديدة، والرؤى المغايرة، ومع تمجيد السارد لحزب المحافظين، فإن حزباً آخر من الأحزاب الثلاثة تهمش صورته تهميشاً شديداً، ويبدو وكأنه تيار داع للإنحراف والفساد أكثر من الإصلاح، وهو حزب الحليقين، وفيه يرمز السارد ترميزاً سافراً للتيار الليبرالي كصوت من الأصوات الموجودة في الساحة الفكرية الجزائرية، إلا أن هذا الصوت خافت وغير مسموع، مهمش من قبل السارد، ومن قبل المجتمع. فأعضاؤه هم مجموعة من

الكتاب والمفكرين والمثقفين، الذين يعتنقون المعتقدات الفكرية الغربية، العلمانية التي تفصل الدين عن الدولة، وتبحث عن الحرية في المجتمع والحياة بكافة أوجهها، إلا أنه في المقابل، تبرز صورة الأعضاء وهم مرتادون الحانات، والخمارات، ولا يتورعون في هتك المحرمات، وهذا مما يجعل المجتمع الجزائري ينبذهم وينفرهم. والسارد يلعب دوراً هنا في التأثير على نفسية المتلقي، كونه سارداً عليماً بكل شيء، فإنه يمارس عليهم سلطة القمع، من خلال وصفه لهم ولتنقلاتهم، فلا يعرض لهم إلا وهم خارجون من الحانة، أو يتجولون في العاصمة، يخشون سطوة أحد من الإرهابيين أو الأحزاب المناوئة لهم، يختفون تحت الطاولات والمقاعد إن سمعوا إطلاقاً نارياً أو ماشابه ذلك. فيقول السارد عن حزب الحليقين: «من جهة الحليقين كانت قاعات التحرير والحانات والمواخير وفنادق الدرجة الخامسة وإسطبلات الخيول ومقاهي المطارات والصالونات الشخصية هي المكان الاعتيادي لنشاطاتهم السياسية، كانوا يتحدثون عن الشعب وكأنهم يتحدثون عن مخلوق انسيكلوبيدي يقدم كل واحد منهم وجهة نظره الخاصة حول ردود أفعاله وتصرفاته، وكانوا يملأون حديثهم القلق بمصطلحات علمي الاجتماع والنفس وشيء من هوس الخمر، كان زعماؤهم يتحدثون طويلاً وسط نساء شبه عاهرات أن الديمقراطية أسبق من الإسلام..».[1]

والغريب بالأمر، إن القارئ إذا تقبل رؤية السارد الأيديولوجية السافرة، التي تعد ستاراً لرؤية المؤلف الفعلي للرواية، فكيف له أن يتقبل إنهزام صورة المثقف أمام نفسه، فكاتب الرواية بالمقام الأول، يعد مثقفاً، فكيف للمثقف أن يهمش صورته ليس أمام الشعب فقط، بل إنه يعمد تهميشها أمام نفسه، هل لأن هذا يعبر عن قناعته الشخصية، التي تكون ضد قيم العدالة والتحرر من قيود التخلف والرجعية، وهو بذلك ينتسب إلى التيارات المحافظة، التي عمد إلى تمجيدها عبر سارده المتخفي؟ أم لأن الكاتب يخشى سطوة المحافظين والإرهابيين كليهما، فيقدم لهم هذا العمل تمجيداً لهم، وتهميشاً لمن يواجههم، كهدنة صلح بينه وبينهم، ووثيقة تؤمنه من عدوانهم. بخلاف غيرها من الروايات التي احتفظت بصورة براقة مشعة للمثقف المناضل الذي تغتاله سيوف البغي بسبب نضاله المشرف أمام كل من يغتال الإنسانية، مثل صورة المثقف في رواية «دم الغزال» و«فوضى الحواس» و«حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر».

والتدخل من قبل السارد، كما أسلفت الباحثة، يعد من المآخذ التي تؤخذ على الصوت السردي في العمل الروائي، كما يقول سمر روحي الفيصل: «إذ إن الروائي الضعيف هو الذي يشعر القارئ بوجوده ومعرفته، ويتدخل للتعليق على الحوادث والشخصيات أو لشرح المواقف

١) الرواية، ص١٥

وبيان خلفياتها، في حين الروائي الجيد هو مجتمع تخيلي قادر على إقناع القارئ وإمتاعه والتأثير فيه، دون أن يشعر القارئ بأي صلة بين النص وصاحبه، وإن كان الضمير المستعمل في الرواية هو ضمير المتكلم».[٢]

وفي نهاية الحديث عن الصوت السردي في رواية «سادة المصير»، يتعين إيجاز بعض الملاحظات التالية:

١) يعد نمط السرد من حيث ترتيب السارد للعلاقات الزمنية، نمط السرد المتساوق، وهو سرد أحداث الحكاية وقت حدوثها، وهذا ما اتبع في عرض السارد للأحداث، إذ كانت بداية الحكاية، سرد نشأة الشخصية الرئيسة شخصية عمار بن المسعود، و تعقب السارد مراحل حياته وصولاً إلى مرحلة دخوله في تيار العنف المسلح، وإشتداد المعركة بين الأحزاب الثلاثة، وانتصاره في النهاية على حزب المحافظين.

وقد أسبغ هذا النمط من السرد على النص، صفة الآنية للأحداث، فيشعر القارئ أنه أمام حكاية حقيقية، آنية، يتابع ويترقب أحداثها من دون معرفة مسبقة لما سيحدث، كما أضفى عليها عنصر التشويق والدهشة.

٢) على الرغم من أن السرد يأخذ المسار التقليدي في الرواية، ويميل إلى إضفاء جو الكتابة التاريخية، أكثر من كونه فناً تخيلياً، فإن الرواية لم تعدم بعض تقنيات السرد مثل الارتداد «الفلاش باك»، و«الاستباق»، التي تؤثر في فعالية التلقي لدى المتلقي، وتسهم في توضيح ماغمض عليه في فهم حادثة لم يكن بوسع السارد أن يفصل في ذكرها تفصيلاً كاملاً، فيذكرها عندما يتطرق لشخصية من الشخصيات، فيذكر الحكاية المتعلقة بها، مثل ماقام به السارد من ذكر سيرة الحاج سعيد، عضو حزب المحافظين، التي تعود إلى زمن يسبق زمن الحكاية.

أما الاستباق فإنه تجلى في ذكر السارد لحلم عمار بن المسعود، الذي تحقق بعد زمن، ولعب دوراً كبيراً في مصيره، وذلك في قول السارد عن الزوجة: «أيقظت زوجها فنهض هذا الأخير متجهم الوجه لأنه رأى في منامه أنه قد تحول إلى أرنب بري والصياد يلاحقه بشراسة»[٣]. فكان الأرنب البري هو عمار بن المسعود الذي فر إلى الجبل، وتطارده السلطة بشراسة من أجل القضاء عليه وعلى جماعته المتطرفة.

---

٢) د.سمر روحي الفيصل، مرجع سابق، ص٢٩
٣) الرواية، ص ٦٦

٢) التخبط السردي في «وادي الظلام»:

رواية «وادي الظلام» للناقد والروائي عبدالملك مرتاض، من الروايات الجزائرية التي اتخذت من العنف والتطرف مداراً حكائياً لها، كان السرد يقدم فيها على نسق سرد «ألف ليلة وليلة»، والسرد الشعبي، في اجتماع السمار حول راو يخبرهم بحكايات الشخصيات النضالية، والقصص التي تحمل العظة والعبرة، بغية استفادة الأجيال، و عبدالملك مرتاض كانت له تجربة نقدية تطبيقية مع الصوت السردي في «ألف ليلة وليلة»، في كتابه «ألف ليلة وليلة، تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد»[1]. وقد يكون من باب تأثره بهذا النوع من السرد، وغالباً مايكون هذا النمط من السرد يحوي على حكاية داخل حكاية، تعد الأولى إطاراً للثانية، ورحماً ينبثق منه القص والحكاية، وتجلى هذا الأمر في روايتي مرتاض «وادي الظلام»، و«مرايا متشظية»، اللتين تم بهما إخبار الحكاية الرئيسة عن طريق راو يتحلق حوله مجموعة من الناس ليحكي لهم الحكاية.

في رواية «وادي الظلام»، يتحلق أبناء قبيلة الجلولية في أعياد النصر حول الأم زينب، لتخبرهم بحكاية القبيلة، ولا يفوت السارد أن يحكي حكاية الأم زينب، كما يذكر شيئاً من صفاتها، التي تعد هي صفات الراوي في القصص الشعبي، فيقول: «كانت الأم زينب في زهاء التسعين من عمرها. وكانت تتخذ لها عصا متقادمة تتكىء عليها حين تمشي، وسبحة تذكر الله في حباتها على دأب أهل هذا الوجه من الأرض في الالتزام بطقوس المتصوفة في الذكر والتعبد. وكانت أحفظ أهل قريتها للأخبار، وأذكرهم للآثار، وأبرعهم في الطب الشعبي، وأقدرهم على مداواة المرضى بالأعشاب والرقى».[2]

وهذه مواصفات مطابقة لمواصفات الراوي الشعبي المتعارف عليها في الذاكرة الشعبية، كبر السن، والحكمة، والميل إلى تمثل الصوفية في حياة الراوي، وغيرها من المواصفات التي تنص عليها إحدى الدراسات التي تختص في دراسة «رواية القصص الشعبي في الجزائر».[3]

إذن السارد يتتبع طريقة ألف ليلة وليلة في السرد، تتوخى الأم زينب دور شهرزاد في رواية الحكاية الأساسية، التي جاءت بها من أجل وعظ أبناء الجيل الجديد، ليعتبروا ولا يعيدوا

---

١) د.عبدالملك مرتاض، «ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد»، www.diwanalarab.com

٢) د.عبدالملك مرتاض، رواية «وادي الظلام»، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ص٥

٣) عبدالحميد بواريو، «رواية القصص الشعبي في الجزائر»، مجلة «الرؤيا»، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، العدد الأول ربيع ١٩٨٢م، ص١٦

هنات الماضي، فتحكي قصة الأجداد من أبناء الجلولية، الذين أغراهم بريق السلطة، فأراد كل منهم أن يستأثر بالمشيخة لنفسه، من شيوخ القبيلة، الواضح من صراع الشيخ حمدونة، وابن عمه الشيخ المعظم، أو بالنزاع القائم بين القبيلة والقبيلة الأخرى المجاورة لهم، والتي تعيش على مراعيهم، ليفضي هذا إلى عدو أشد وطأة على القبيلة، وهو شبح الإرهاب، المتمثل في أبي هيثم، أمير مجموعة الإرهابيين، الذي يحاول انتزاع الحكم من شيوخ القبيلة، بقتل أبنائها، وممارسة العنف عليهم، وتتفجر أحداث العنف باختطاف عائشة فتاة القبيلة، الجميلة المثقفة المتعلمة، كرمز للدولة الجزائرية، التي يحاول الجميع ظفر سلطتها، فيثور أبناء القبيلة ومشايخها من أجل فك أسرها من سطوة الإرهابيين.

هذه هي الحكاية باختصار شديد، فكيف تسنى للسارد عرضها عبر مئتي وثمان وثمانين صفحة، هل كان السرد موفقاً، شائقاً، هل تعد هذه الرواية نقلة نوعية في السرد الجزائري المعاصر، خصوصاً وأن كاتبها هو من أبرز النقاد العرب في السرد الروائي، هذا يتضح من خلال العرض التالي:

١) كان الصوت السردي يقدم من خلال سارد عليم كلي المعرفة، معرفته تتجاوز معرفة جميع الشخصيات، فهو الذي يصف ويعلق ويتحدث عن الأحداث، عبر سرد تابع، يحكي الحكاية بعد وقوعها، كما حدثت الأم زينب في بداية الرواية الحكاية حكاية الأجداد، التي تنتهي بنهاية الرواية، فهي غاية السرد وأساس عنصر القص، قائلة:

«هذه هي الحكاية، يا أولاد، من أولها إلى آخرها. وكما كنت تلقيتها عن جدي الحكيم الحاج بشير الذي كان تلقاها عن أجداده أيضاً... وكما هي مسجلة في الخزائن السرية للمشيخة العليا بالمحروسة. هي بالتمام والكمال، فهل كتبتوهما؟».[٤]

من العبارة يتضح إن الساردة تمارس السرد التابع أو اللاحق، لحكاية تعاقب على سردها الأجداد، وهذا النوع من السرد يكثر دوما في القصص الشعبي، الذي يحكي حكاية منتهية منذ زمن قديم. وتعطي صيغة الماضي لانتهاء الحكاية الطابع الوعظي للمتلقي، والرغبة في الاستفادة من دروس الماضي.

٢) يقدم الصوت السردي في النص من حيث درجة الحضور والغياب على ثلاثة أشكال:

أ- **سارد صريح:** ويتمثل هذا السارد في الأم زينب التي تكون شخصية أساسية في الحكاية الإطار، شخصية الراوية التي تحكي حكاية قبيلة الجلولية، تشارك القبيلة في أعياد النصر، يبدأ حضورها في بداية النص حتى نهايته.

---

٤) الرواية، ص٢٨٧- ٢٨٨

ب- السارد شبه الغائب: هي الأم زينب التي تسرد أحداث حكاية القبيلة كاملة، كما سمعتها من الآباء والأجداد، هي ليست غائبة لأن السارد يستطيع تحديد مكانها في النص، امرأة تحتفل بأعياد الميلاد مع أبناء قبيلتها، لها حكايتها الخاصة التي تختلف عن غيرها من الحكايات.

ولكنها تختفي في الحكاية، فلا تشكل أحد شخصيات وأحداث الحكاية التي ترويها على مسامع الأبناء، فلا يستطيع القارئ أن يلتمس منها إلا اللغة التي تحكي بها، والضمائر التي تستخدمها في السرد، وهي في الحقيقة متنوعة، فلا تكتفي الأم زينب بضمير واحد من السرد، فتستخدم ضمائر الغائب والمخاطب: (الهو- أنتَ – أنتِ- أنتما – أنتم).

مما يحمل دلالتين مختلفتين لاستخدام كل ضمير من ضمائر السرد، فماهو معروف إن ضمير الغائب، يدل على الحديث أن أشخاصا غائبين لهم دور أساسي في نسج أطراف الحكاية، كما أنه ضمير يشي بحيادية السارد وعدم تدخله في مجريات الحكاية، أو إعطاء أحكام مسبقة على الشخصيات، كما يؤهل السارد للتحكم والسيطرة على المجتمع الروائي، على حد قول سمر روحي الفيصل.[1]

كما استخدمت الراوية ضمير المخاطب في النص السردي، هذا الضمير نادر الاستخدام بين ضمائر السرد المعتادة في إيصال الصوت السردي، وهو يعود بمخيلة المتلقي إلى أسلوب كتاب العرب القدامى مثل عبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» الذي يخاطب فيه قارئه الضمني، عبر ضمير الـ«أنت»، لكي يدخل معه بحوار صريح، كما يظهر هذا الأسلوب عند طه حسين في كتابه «الأيام» فيعمد إلى المزج بين الضمائر: الغائب والمخاطب، على سبيل حوار الإنسان مع ذاته، عبر ضمير الأنت، فتتحاور الأنا الآنية، وقت كتابة الحكاية، مع أنا الماضي، التي تشكل الأنت، الآخر الذي يخاطبه الأنا، ليختلف معه أو يتفق، يحاسبه أو يقف معه ويحن إليه، وهذا الدور الذي قام به استخدام الأم زينب للأنت، فهي تسائل رموز الماضي وتحاسبهم على تقصيرهم في حق الوطن وتكالبهم على السلطة، ونسيان مصلحة المواطن العادي، إن لم يكن تدميره.

ج- السارد المتخفي: وهو السارد الذي قام بسرد الحكايتين، الحكاية الإطار، والحكاية الرئيسة، وهو سارد غير واضح المعالم، وغير محدد المكان، واتخذ اللاموقع موقعاً له، واتصف بكونه سارداً كلي المعرفة يعرف الشخصيات كلها، ومتعلقات الحكاية، وتفوق معرفته معرفة الشخصيات كلها، ولذلك يجده القارئ سارداً غير مبأر؛ لأن معرفته

---

١) د.سمر روحي الفيصل، مرجع سابق، ص٢٩

تفوق معرفة الشخصيات نفسها، يقدم نفسه عبر ضمير الهو، ويتوخى أسلوب السرد الموضوعي، ليعلم ماضي وحاضر ومستقبل شخصياته، ويستشرف ويستبق الأحداث، من خلال حلم المعلم أحمد:

«رأيت عائشة وقد خرجت يوماً من البيت ولم تعد.. وظلت زمناً طويلاً مفقودة ثم عادت أخيراً وهي كأنها جريح... رأيتها وقد انقض عليها ذات يوم نسر عظيم من السماء. ثم طار بها في الفضاء السحيق».(٢)

وبالفعل يتحقق الحلم فيختطف الإرهابي أبو هيثم عائشة، فتتفجر أحداث الحكاية، ويهب الجميع لإنقاذ عائشة، وفعلاً يتم إنقاذها. الحلم على الرغم من إنه أضفى على النص طابع السرد التكهني والاستباقي، إلا إنه حرم المتلقي من عنصري الدهشة والمفاجأة، وأعطاه الإحساس بآلية الأشياء، وعلاقة السببية المترتبة على الحلم والأحداث التي تليه. وتشارك الباحثة باحثة أخرى في هذا الرأي، هي آمنة يوسف في كتابها «تقنيات السرد في النظرية والتطبيق»، فتقول عن نفس التقنية: «وكما يقوم مثل هذا الاستشرا(ق) المسبق للأحداث الروائية. بقتل عنصري: التشويق والمفاجأة، الفنيين والضروريين لجذب القارئ وشد اهتمامه. غير أنه ـ مع ذلك ـ استشراف تسمح به الرؤية الخارجية في أسلوب السرد الموضوعي (التقليدي) وتقنية الراوي العليم بكل شيء».(٣)

وكلام الباحثة يفضي إلى سمة من سمات الصوت السردي، وهي طبيعة ونمط السرد، فالسرد هنا سرد موضوعي؛ لأن المؤلف من خلال الصوت السردي، المتجلي بالأم زينب، كان يحيط بكل متعلقات الحكاية، والشخصيات، بل إنه حتى أفكار الشخصيات وحوارها الذاتي ومناجاتها النفسية كان على علم ودراية بها، فلا تتردد الأم زينب في سرد أفكار الشخصيات والمونولوج النفسي الذي برز أكثر مابرز لدى عائشة وأبيها المعلم أحمد.(٤)

كذلك كان السارد في الرواية غير مبأر، لما تتجاوزه معرفته معرفة الشخصيات نفسها.

فيما سبق ذكره أقرب مايكون للقوالب الأساسية التي يتحرك من خلالها السارد، نمط السرد، التبئير، والعلاقات الزمنية في تصنيف السرد، ولكن ثمة نقطة هامة، تجلت في الصوت السردي، وهي مدى مصداقية السارد في تقديم الأحداث والشخصيات وفضاء النص، ومصداقية السارد في أبسط معانيها هي: «مدى صدقه في ما يسرد من أحداث، ويقدم من تعليقات وأحكام. فالسارد الثقة «السارد الصادق» هو السارد الذي يفترض

٢) الرواية، ص٧٣
٣) آمنة يوسف، «تقنيات السرد في النظرية والتطبيق»، دار الحوار، سورية، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص٨١
٤) الرواية، ص٢٥٦

القارئ (الضمني) أنه يقدم سرداً موثوقاً به فيما يتصف بحقيقة العالم التخييلي. أما السارد غير الثقة. فهو السارد الذي يشك القارئ (الضمني) في مصداقية سرده»[1]. ويبدو إن الصوت السردي في الرواية قد وقع في كثير من الأخطاء السردية، التي أفقدت النص تماسكه ومصداقيته أمام المتلقي، وهذا يبرز من خلال الملامح التالية:

١) خلط السارد بين حقائق عالمه التخييلي:

قام السارد بسيئة من مساوئ السرد، وهي الخلط بين الحقائق والمعلومات، مما يؤكد عدم تفطن السارد، الذي يحاول من خلال ضمير «الهو»، السيطرة على عالمه التخييلي، ولكنها كانت مجرد محاولة عابثة، باءت بالفشل، من خلال خلطه بين الأمور، فالسارد يقدم عائشة ابنة المعلم أحمد على سن واحدة، على الرغم من أن الحكاية بدأت منذ مئة سنة، أي مدتها مئة سنة، شهدت تعاقب أجيال على القرية، ومعارك وحروب خارجية وداخلية شهدتها القبيلة وصولاً لمرحلة العنف المسلح، وعائشة يبقى عمرها ثماني عشرة سنة، لا يتغير سنها تبقى تلك الفتاة النضرة الشابة التي لا تغيرها الحوادث والسنون، لأن عائشة في الصفحة (٣٩)، تقدم بصورة الفتاة الجميلة المتعلمة المثقفة، التي يختطبها الشيخ حمدونة لنفسه ولكنها ترفضه، تبقى على هذا السن، حتى بعد مرور الاستعمار الفرنسي (كما يصفه السارد كرمز للاستعمار الفرنسي على الجزائر)، وينقضي، بعد مرور مئة عام، ولا يتغير عمر عائشة، ولا يتغير الأشخاص، ولا تتعاقب الأجيال يبقون على حالة واحدة، وهيئة معينة لا تتباين، فيقول أبوها وقت علمه باختطافها: «هي، والله ياجماعة، هي ابنتي عائشة! اختطفوها! يا الله ! ماذا ستفعل أمها بالمأساة! ابنتي عائشة تختطف وهي لما تكمل الثامنة عشرة من عمرها».[2]

كما يتحدث السارد عن خطبة الشيخ حمدونة لوطفاء بنت الشيخ رغبان، قبل الاستعمار من بني فرناس في صفحة (٣٩)، ثم يعود الصوت السردي ويذكر حدث الخطبة إبان فترة العنف المسلح[3]، ولذا يجد القارئ نفسه أمام راو للحكاية غير مقنع، وغير مدرك لمسار الأحداث، ولا يقف هذا الخلط أمام قضية عائشة وحدها، ولكنه يتجاوز إلى الخلط بين أسامي الشخصيات، ويكمن هذا في خلطه بين اسم المرأة التي اختطفها الإرهابيون، فهي اسمها رحمة: «ويخرج الرجال جميعاً إلى ظاهر الغابة، ماعدا اثنين منهم ظلا يحرسانكما،

١) د.مرسل العجمي، «السرديات» مقدمة نظرية، مرجع سابق، ص٦٥
٢) الرواية، ص٢٠٩
٣) الرواية، ص١٨٦

أنت ورحمة..»[٤]. فتنسى اسمها في موضع آخر فتسميها بوردة: «لعل وعسى حاولي!.. فإذا نجحت من الإفلات من الجحيم فلا تنسي أختك الكبرى، وردة!..».[٥]

٢) انعدام النموذج في شخصيات الرواية:

يقصد بالنموذج هنا، أن تقدم كل شخصية من شخصيات الرواية نموذجاً ومثالاً على حالة إنسانية تعبر عن ذاتها، تتباين مع البعض وتختلف، كل شخصية تعبر عن أخلاقها رؤيتها الخاصة في الحياة، طبقتها الاجتماعية والبيئة التي تحمل صفاتها، والتشخيص تقريباً تلاشى في الرواية، فمعظم الشخصيات في النص تتكلم بصوت واحد وبوعي واحد، المرأة الجاهلة يتساوى منطقها مع الشخصيات المثقفة، تتكلم بنفس اللغة والنبرة والمنطق، والشيخ الثري يتساوى مع الفقير، الإرهابي مع شيخ القبيلة متساويان في المبدأ والهدف، وخير مثال على هذا حوار المعلم أحمد، رئيس جمعية الدفاع عن حقوق المرأة، والمرأة البسيطة غير المتعلمة التي جاءت تشكو زوجها:

«ظني خيراً، ياسيدتي!

الله! ما أحلاها كلمة! لأول مرة يخاطبني رجل في الجلولية بهذه الكلمة الحضارية... بل ترى كل واحد منهم كشيخ الحي يقول: يا امرأة! وزوجي يقول لي حين يغضب، وهو يغضب أكثر مما يرضى: يا مره! الله ما أحلى كلمة «سيدتي» تعطي للمرأة كرامتها وترقي وجودها في المحروسة، فتصبح هي أيضا بشراً!..».[٦]

امرأة قروية بسيطة غير متعلمة، كيف لها أن تعي مصطلحات مثل: (الكلمة الحضارية، ترقي وجودها)، كما إن الوضع الذي جاءت إلى رئيس الجمعية لتشكوه، لا يسمح لها بفلسفة الكلمات التي تسمعها، أو النقاش في وضعية المرأة في القبيلة.

وغير هذا فإن هناك مصطلحات ذكرتها الساردة، لا تتلاءم وفضاء النص، والفترة الزمنية التي عبرت عنها الرواية، النظام القبلي الذي تخضع له القبيلة، كيف يفضي إلى إنشاء جمعية لحقوق المرأة، وهم يرفضون أصلاً حتى تعليم المرأة، ولبس الفتاة عائشة الذي لا يغاير لبس الحياة العصرية الآن، بل أن الذين يعيشون في نظام قبلي لا وسائل نقل ولا مواصلات، كيف يتسنى لهم معرفة مايحيط بالعالم من تغيرات، مايحدث بفلسطين، والمخترعات الحديثة من طائرات وأسلحة فتاكة.[٧]

---

٤) الرواية، ص٢٢٣
٥) الرواية، ص٢٣٧
٦) الرواية، ص٩٩
٧) الرواية، ص١٣٣

٣) انهيار جهاز السارد القيمي:

ويكون ذلك عندما تتباين قيم السارد، وقيم المؤلف الضمني للنص[١]، وهذا تم في النص عندما تحولت شخصية المعلم أحمد، من رجل مناضل مكافح، مثقف ملتزم، يحاول الإصلاح والتغيير، وتطوير أهل قبيلته، إلى رجل يهوى جمع المال، ينبذ كل القيم الروحية التي اعتنقها لفترة طويلة، ليصبح مجرد تاجر جامع للمال، نابذ كل الأخلاقيات التي حرص عليها فكره عالم الكتب، ونبذ أسرته، وحياته القديمة، لرغد العيش وحياة الترف، بسبب حادثة اغتيال تعرض لها، جعلته يودع مهنة التعليم غير آسف عليها: «لم أعد قادراً على التعليم، وكفى.. أليس مقتي مهنة التعليم مبرراً كافياً؟ لم يعد هذا التعليم يوفر لي شيئاً، لا اللقمة الدسمة، ولا المنزلة الاجتماعية الكريمة!».[٢]

السارد هنا يعبر عن هزيمة المثقف أمام تيار الشر الذي يحاول أن يكون بروميثيوس سارق النار، ولكن الظروف وسلطة القمع تقمعه، ولكنه لم يكن موفقاً في نقل هذه الصورة، لأنه نقل القراء بين النقيضين، الطرف الأول المعلم وهو مؤمن بمبادئه وقيمه ويدافع عنها أشد دفاع، والطرف الثاني هو صورة المعلم السلبي، الذي انهزم أمام أول صدمة، فكشف عن ثقافة هشة غير عميقة، تتوارى خلف الأحداث والمشاكل، فبدلاً من أن تكون ثقافته سبيلاً لحل المشاكل، ومواجهة الصعاب، تكون هي أول من يفر عن مواجهة الصراعات والتناقضات. ولكن المؤلف الضمني سيحل في الجانب الايجابي، من شخصية المعلم في بداية الحكاية، وبناء عليه حدث التناقض بين قيم المؤلف الضمني، وقيم السارد. وهذا النص وبهذه النظرة السلبية للمثقف، سيغاير صورة المثقف في مجموع الروايات التي تناولت صورة المثقف الجزائري وقت الفتنة وأحداث العنف، إذ إنها رسمت المثقف وهو يناضل عن الحقيقة حتى الموت، مثل عبد الحق في رواية «فوضى الحواس»، وحسيسن في رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، ومجموعة الصحفيين في رواية «متاهات ليل الفتنة».

بالإضافة إلى ماسبق ذكره، تبرز الرؤية الإيديولوجية سافرة إلى أقصى درجة، حتى الرموز نفسها أصبحت مبتذلة، ولم تضفي على النص أية قيمة جمالية، ولم تحمل طابع الغموض المشوق للقارئ، بل هي تقدم نفسها سهلة إلى القارئ، فيرمز بالجلولية إلى الجزائر، والاستعمار الفرنسي بقوله قبيلة بني فرناس، وقبيلة بني حمدون للدول المجاورة التي تتدخل بالشؤون الداخلية للجزائر، وعائشة رمز الوطن كذلك. كما أشار للأحداث التاريخية التي شهدتها الجزائر، وبذلك تصبح الرواية تابعة إلى نمط السرد القديم التقليدي، الذي يقدم

---

١) د.مرسل العجمي، «السرديات»، مرجع سابق، ص٦٥

٢) الرواية، ص١٢٥

الرواية التاريخية، لتسجل فترة زمنية معينة بكل تجلياتها وإرهاصاتها، وكأن قارئ النص أمام كتاب تاريخي تسجيلي، وليس أمام نص تخيلي يثير العاطفة والخيال أكثر منه كتاباً في التاريخ، مما يحرم النص من سلطة الحكي التي تشد متلقيه، بسبب الرؤية الأيديولوجية المتضخمة، والهنات التي وقع فيها السارد، من أخطاء في عرض الحقائق، وإخفاق في تقديم النماذج الناجحة لشخصيات الرواية.

كل ما سبق ذكره «ألا تفقد مثل هذه المكائد الساذجة، والخاتمة السعيدة وتوجيهاتها الترميزية المباشرة، هذا العمل الكثير من رصانته ومصداقيته، وتلحق حبكته ومنطقه السردي بمبالغتها، وسذاجة أحداثها وشخصياتها ـ أو تسذمجهما ـ المسرفين».[٣]

والغريب في الأمر أن مثل هذا العمل السردي يبدر من شخصية أكاديمية تحاول التنظير والتطبيق لنظرية السرد في الوطن العربي، الناقد عبد الملك مرتاض، فكيف للقارئ أن يتقبل هذا الخطأ الفادح من متخصص في الرواية، لو بدر من هاو وموهوب لكان التمس العذر له، ولكن ناقداً مثله متخصصاً في النقد وله كتاب «في نظرية الرواية» كيف يغتفر له القارئ مثل هذا الأمر، وهو يقول في إحدى المقالات: «فحاولنا أن نعالج هذه الأمور في كتاب (في نظرية الرواية) وتحدثنا عن الرواية من حيث: ماهيتها، وتعريفها. وتحدثنا عن الزمان، وتحدثنا عن الحيز (المكان). و تحدثنا عن الشخصية، وعن السرد، وعلاقته بالوصف، وتحدثنا عن علاقة الرواية بالأجناس الأدبية الأخرى مثل الشعر»[٤]. يبدو إن التنظير غير التطبيق، وإن الإبداع موهبة أكثر منه دراسة وممارسة. وقد يلتمس القارئ سبباً آخر في ضعف النص السردي لدى مرتاض، هو إنه لم يتجاوز كتابة روايته ذات المائتي وثمان وثمانين صفحة، مدة الشهر، كما يسجل ذلك في نهاية روايته:

«وهران، تاريخ الابتداء في الكتابة: ١٦ ديسمبر ٢٠٠٤م، تاريخ الانتهاء منها: ٢٣ يناير ٢٠٠٥م في الساعة الواحدة وثلاث وأربعين دقيقة، زوالاً».[٥]

٢) حضور تيار الوعي في «بخور السراب» و«شرفات الكلام»:

اتسم الصوت السردي في كل من «بخور السراب» لبشير مفتي، و «شرفات الكلام» لمراد بوكرزازة، بحضور هذا النمط من السرد، الذي يتيح فيه السارد لنفسه الحوار مع ذاته،

٣) د.جهاد ناعس عطا، « قراءة خلافية في مشكلات السرد الروائي في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة» دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص٢٥٢

٤) د.عبد الملك مرتاض، «لا توجد نظرية نقد عربية والنقاد العرب عالة على الغرب»، www.almotamar.net

٥) الرواية، ص٢٨٨

واستدعاء الحكي من ذاكرته المثقلة بالذكريات والآلام. هذا النمط من السرود في الوطن العربي ظهر متيمنا بعملين هامين في الرواية العالمية، هما روايتي «عوليس»، و«صورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس، اللتين أثرتا بصورة مباشرة وغير مباشرة على الرواية العربية، كما ينص صلاح صالح في كتابه «سرد الآخر».[1]

وهو نمط لا يقوم السارد فيه بالتفصيل في شخصيات حكايته، وفضاء نصه، إنما يغوص في أناه الخاصة، يهذي، يصرخ، ترتعش ذاكرته بين موت الروح، وحياة الجسد، يريد الخلاص من خلال الحكي والبوح وتطهير الذات، فهو يشتغل على وتر الأنا، «حيث يجري تقليب الأنا أو تقبلها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي يمكن لكل منها أن يتخذ لبوساً الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها، أو لأنا خاصة بآخر، خلال برهة سردية واحدة».[2]

من خلال شكل قصصي مقصور على شخصية واحدة، تحكي ذاتها، ومن يحيط بها، وكل ما يطفو على ذاكرتها المتشظية، عبر ضمير الأنا، «أو عبر تطعيم الرواية بفصل أو أكثر، يتم سرده بصورة هذيانية، أي من خلال دفع الشخصية الرئيسة، أو سواها، إلى حالة الهذيان، حالة موضوعية تتيح لمن يهذي أن يتحدث مثلما يشاء.. وكيفما اتفق»[3]. ومن هنا يستطيع السارد التعبير عن أخص الدقائق والأفكار، من دون أن يتيح لسائل يساءله ويحاسبه على أفكاره أو ماقد بدر منه من تصرفات، لأنه كان يمر في حالة هذيان، وجنون، يستنطق منطقة اللاشعور واللاوعي، من أجل الخلاص من ثقل الذاكرة ومن ثقل الوعي، كما قال عنه الكاتب الفرنسي ادوار دي جاردان بأنه:

«وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، دون أي تدخل من جانب الكاتب بالشرح أو التعليق.. وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور».[4]

هي كتابة بمثابة قتل وإبادة للذاكرة المحملة بالجراح، يتذكر فيها السارد ويستحضر الصور في ألم ومشقة، تسعفه الذاكرة في أحيان وتخذله في أحيان كثيرة. والمونولوج يتضح من خلال النصين التاليين:

أ- رواية «بخور السراب»:

ونص «بخور السراب» لا يصعب على قارئه كشف ملامح هذا التيار من خلال السارد/

١) د.صلاح صالح، «سرد الآخرالأنا والآخر عبر اللغة السردية»، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص٧١
٢) السابق، ص٧١
٣) السابق، ص٧١
٤) آمنة يوسف، «تقنيات السرد»، ص٧٦

البطل، ذي الذاكرة المريضة المرتعشة، فأول صفحة من صفحات الرواية تعلن أن القارئ أمام سارد ضعيف مهزوز، يريد أن يحكي ويبوح، ولكن الذاكرة لا تسعفه، يعيش في زمن آخر وفي أنا مغايره لأناه:

«كنت أقرأ، هذا ما أذكره الآن، لم تمت ميعاد في الليل، ربما في الفجر، لست متأكداً من ذلك التوقيت.. كنت منهكاً، حزيناً، بارداً. جسدي صقيع ووجهي مدجج بأحلام ماتت في زمن آخر..

الموت هو الذي يوحدني بهذه الحالة.. الآن، مثل الفراشات قد أتحرر وأطير، قد أصبح شخصاً آخر، روحاً محلقة وقد لا يحدث من كل هذا إلا الإحساس. تتراكم المشاعر فوق بعضها البعض.. تتراكم. تنخلق فسحات جديدة.. أقصد اختناقات قاتلة. تحت ركام الأهواء والأوهام، أنطمر حتى لا يبقى مني غير دوي الرعب، جنون الكلام، هوس اللامعنى، مرض الذاكرة. عصاب الأحلام..».[٥]

إن لغة السارد تحمل حمولة دلالية كبيرة تدلل على تزعزع السارد وعدم تماسكه، من مثل قوله: «جنون الكلام، هوس اللامعنى، مرض الذاكرة، عصاب الأحلام»، كما تؤذن بوجود شخص عصابي، لا يستطيع القارئ أن يناقشه في معلوماته وحقائق عالمه التخيلي التي يقدمها، أو يطلب منه سرداً متماسكاً، بل يتوقع أن تكون أحداث الرواية قفزات بين الوعي واللاوعي، بين ماهو آني، وماهو ماض سحيق، وسيكون السارد مشكوكاً في مصداقيته، ومعرفته محدودة لأنه يمر بمرحلة عصاب، وجنون وعلى حافة إنهيار، مثله مثل سارد رواية «المرأة والقطة» للأديبة ليلى العثمان محدود المعرفة، لأنه على حافة إنهيار عقلي بسبب عنف الأحداث التي لقيها من قتل عمته لزوجته.[٦]

إلا أن السارد، وعلى الرغم من كل هذا، فإنه يتماسك أمام شريط الذكريات، ويصمد ليقدم سرداً تابعاً استرجاعياً، يجعل من موت ميعاد الحبيبة، لحظة استرجاع حكاية السارد منذ بدايتها حتى نهايتها، مع مراعاته للترتيب الزماني للحكاية، فيبدأ بذكر مشكلته مع والده غريب الأطوار، وهروبه من المنزل والعيش عند جدته، التي تشكل له مناخاً مناسباً للدراسة والتفوق، ويدخل كلية الحقوق، ويرى من حوله الطلاب الثوريين، أو الطلاب المشغولين بقصص العشق والغرام، فيبحث عن نفسه فلا يجده ينتمي لأحد من الفريقين، مما يكشف عن خواء في روحه، يحاول أن يجد له هدفاً في الحياة فيشغله فلا يجد، حتى عندما يحاول الثوري

---

٥) بشير مفتي، رواية «بخور السراب»،منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ص٦

٦) د.مرسل العجمي، «الخطاب الروائي في الكويت: أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي»، مرجع سابق، ص٢٢

خالد رضوان إثارة روح المقاومة وحب الوطن فيه فإنه يفشل فشلاً ذريعاً، ولا يحب الحياة إلا عندما تظهر ميعاد في حياته فيحبها، ويحس ببريق الحياة ووهجها، ولكنه شخص متخاذل منهزم في ذاته، وشخصية تمثل المثقف أو الإنسان الإشكالي، الذي يعرف ويدرك، ولكنه مجرد إدراك بحت، يحس بالعاطفة والحب ولكنه لا يفعل شيئاً من أجل الحب، بل يهرب من ميعاد، ويتخاذل عن حمايتها، فاراً إلى أساطير وخرافات الماضي، ويحيي الطقوس الصوفية في قريته، ويعيد بناء قبة جده المعزوز، ظناً منه بأنه يتصالح مع الماضي، فلا يجد ضالته، فيسابق الزمن من أجل اللحاق بالزمن الحاضر، ولكن بعد فوات الأوان، بعد مقتل ميعاد، وتخاذله عنها وهي في أمس الحاجة إليه. فيعيش بعدها آلام الروح وألم الفقد، فيمضي وقته بين الحانات والراقصات اللاتي يرقصن على وتر الفجيعة والألم، ليهذي و يتداعى حكيه بين شطحات الذاكرة الممزقة من هنا وهناك، وينتهي مثلما ابتدأ بنفس الهاجس:

«خيرة تتأملني بفزع سمعت طلق رصاص من خلفي لم أنظر لوجهي في المرآة الصدئة المقابلة لي.. حانة الأقواس الأصوات الرصاص الحاج موحا غنية مومس الريميشلي ضوضاء رأسي.. لم أسأل من قتل من؟ رأيت دمي يسيل وأنا التفت لأعرف من القاتل، كان رأسي قد غام، وعيناي تفتحتا على الأفق، كنت قد مت»[1]. إلا إن الجديد الذي يقدمه السارد هو الكتابة والاستمرار في السرد حتى بعد مقتله وإطلاق الرصاص عليه، وهل يعتبر هذا من باب الخيال الأدبي وحرية التعبير والابتكار والتجديد على مستوى الشكل والمضمون، فيسرد المتوفى حكايته، أم لأن السارد عصابي أصلاً، ومحدود المعرفة، فإنه يتوقع منه غير المتوقع، يهذي ويتحدث كيفما يشاء.

والسارد كذات تحكي حكاية، فإنه لابد لها من الاحتكاك مع الآخر، ولابد أن يختلط سردها مع سرد الآخر، وتتمازج أطراف حكاية السارد مع ذوات الآخرين، فيسرد السارد حكاية أصدقائه، رفقاء الدرب الذين بفقدهم أصبح وحيداً في الحياة، فقدهم أمام آلة القتل التي تحصد الكل الثوري خالد رضوان، والأستاذ الجامعي حداد، الذين شكلوا النقيض من توجه السارد وشخصيته، شخصيات يناضلون من أجل الوطن، ويقتلوا على أيدي الإرهابيين، الطرف الثالث من المعادلة. ليأتي السارد ويعلن الحياد لينجو ولكنها كانت محاولة عابثة لأنه سيخسر الحبيبة والأصدقاء، ويعيش لحظات الفقد والفجيعة، ولا يملك إلا الحكي، عن ذاته وذوات الآخرين، ولذلك لم يذكر السارد خبر إصابته في الرصاص حتى ذكره لقتل ميعاد الحبيبة، والأصدقاء، فالحكاية ضرورية للسارد على الرغم من موت روحه لأن: «الحكاية خبر، ولابد لكل خبر من مخبر. ولا يمكن لغير الحي أن يحكي. فلا حكاية بدون حياة. إن

---

١) الرواية، ص ١٥٦

الحكاية بالتحامها بالحياة على هذا النحو الوجودي تسمح بالقول إن لا حياة بلا حكاية. فليس غير الناجين يخبرون فظائع ماعانوه وينقلون أخبار الآخرين، حتى أولئك الذين قضوا، فيؤمنون التواصل ويتجاوزون قطيعة الموت».[٢]

ولأن نمط السرد، هو السرد اللاحق، الذي يتخذ من تيار الوعي، منطلقاً يتوخاه في بوح القضية، فإن الضمير المستخدم في السرد، هو ضمير المتكلم، الـ «أنا»، هذا الضمير الذي يساهم بدور كبير في كشف جوانب البعد الشخصي في حياة المتكلم، إنه الضمير الذي يتحرك على أوتار الوعي واللاوعي، الفرح والحزن، ساعياً في محاولة إيهام القارئ بواقعية الأحداث التي مر بها، والتي هي في نهاية المطاف حبر على ورق ولعبة لغوية يتقنها الروائي.

يحكي السارد الحكاية، ويحضر في غالب أجزاء الحكاية، فهو سارد صريح كلي الحضور، ولكنه ينطلق من رؤية محايثة، لأنه «يعرف نفس القدر الذي تعرفه الشخصية».[٣]

كما سيتشكل سرد مبأر من الداخل، متعدد التبئير، لأن السارد لا يعلم بالأخبار المتعلقة بالشخصيات إلا بعد أخذها منهم مباشرة، أو الاستماع إليها من طرف آخر، فموت ميعاد يعلم منه عن طريق رجل الأمن، وأخبار صديقيه، لا يعلم بها، إلا عندما يقابلهما، أو يسمع من أحد الأطراف عنهما، ومن هنا فإنه سيفلت من أسئلة القارئ التي تلاحقه، من أين علمت وماهو مصدر معرفتك؟ ولا يترك مجالاً لمن يريد أن يشكك في مصداقيته، هذا من ناحية، ولكن من ناحية أخرى قد يكون السبب في ذلك هو ضعف ذاكرة السارد المتلاشية خلف الأحزان، فلذلك هو يعتمد في معرفته وسرده المصادر الأساسية، متجاوزاً النسيان وعثرات الذاكرة.

وفي طريقة أخرى يتوسل بها السارد في سرد الحكاية، هي طريقة الرسائل المتبادلة بين السارد و صديقه الأستاذ الجامعي والروائي، المهدد بالموت، ليتكون هذه الرسائل خطاباً آخر في الرواية، يتآزر وخطاب السارد الأساسي لتقديم الحكاية، بأدق تفاصيلها، وبالطبع فإن التقرير والرسالة والمذكرة والخطبة كلها تقنيات تدخل في إطار الخطاب المسرود الذي يساهم في نجاح عملية السرد[٤]. والرسائل في الرواية قد ساهمت في سرد وتتبع الأحداث، فمن خلال الرسائل تمكن القارئ من معرفة مصير صالح كبير الرجل الثري الذي باع وطنه

٢) د.سامي سويدان، «فضاءات السرد ومدارات التخييل»، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص١٦٩

٣) د. مرسل العجمي، «السرديات» ، مرجع سابق، ص٦٤

٤) د.سعيد يقطين، «تحليل الخطاب الروائي»، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الثالثة ١٩٩٧م، ص٣٥٩

وآثر الرحيل عن البلاد، أو بمعاناة المثقف والأديب حداد الذي اغتالته أيدي التطرف بلا سبب، بل قامت الرسائل التي يكتبها إلى صديقه السارد بكشف خبايا روحه، والألم الذي يمر به بسبب الإقصاء له من الجامعة ومن كل مكان، كما كشفت طبيعة الأوضاع في مدينة قسطنطينية التي لايحيط السارد بها علماً.[1]

ومن الواضح إن الرسائل لعبت دوراً وظيفياً في الرواية، وساهمت في التنويع بين أشكال الخطاب المسرود، بين خطاب الراوي ورسائل حداد، كله تنويع على وتر الأنا، أنا السارد وأنا صديقه. وهذا يغاير كلام أحمد شريبط في دراسته «تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧-١٩٨٥»، عن جدوى استخدام أسلوب الرسالة في الرواية فيقول حول استخدام القاصين الجزائريين لهذا الأسلوب: «يعد شكل الرسالة من بين الأشكال التعبيرية التي استعملها القاصون الجزائريون لعرض الأحداث القصصية. إن الشكل يتيح إمكانية طيبة للشخصية لأن تخاطب أحاسيسنا مباشرة وبعفوية، ومع ذلك فإن الرسالة تفتقر إلى إمكانيات فنية، مما يجعلها غير قادرة على رسم الشخصية الأدبية رسماً دقيقاً».[2]

ويقول في موضع آخر: «وليس في القصة أي تركيز على رسم الشخصية، فالمجاهد الذي أرسلت الرسالة إليه لم يقم بأي دور، ويبدو أن هذا الشكل لا يناسب الموضوعات الوطنية بقدر ملاءمته للتعبير عن الموضوعات الوجدانية والعاطفية».[3]

والكلام السابق لا يصدق على واقع استخدام الروائي الجزائري لهذه التقنية، لأن أكثر من ثلاثة نصوص استخدمت في الروايات الجزائرية التي تتحدث عن الإرهاب وهي مواضيع وطنية، ووفق الروائيون فيها في التعبير عن خلجات أبطالهم أصدق تعبير، ورسمت أبعاد الشخصية رسماً دقيقاً، هي رواية «فوضى الحواس»، و«حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، ورواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، بالإضافة إلى النص الحالي.

وبعد، اتضح من العرض السابق أن الصوت السردي كان موفقاً في إيقاع الأثر في نفس المتلقي، من خلال بث آلام الروح، عبر ضمير الأنا، وأسلوب السرد الذاتي، وعبر المونولوج الداخلي الذي يسبر أغوار العقل الباطن، كاشفاً جوانب الروح المظلمة، مع الإطلالة على البيئة والمجتمع والراهن السياسي، ولكن من خلال منظور السارد، ليس من خلال الرؤية السياسية الأيديولوجية التي تقحم نفسها على العمل الفني.

---

١) الرواية، ص٩٧

٢) شريبط أحمد شريبط، «تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧-١٩٨٥م»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص١٦٢

٣) السابق، ص١٦٣

ب- رواية «شرفات الكلام»:

اتفق سارد رواية «شرفات الكلام» مع سارد رواية «بخور السراب»، على اتخاذ أسلوب المنولوج، وتيار التداعي الحر في كتابة الرواية، و اشتركا في بعض السمات التي تجمع من يستخدمون هذه التقنية في الكتابة. فمثلما انطلق سارد «بخور السراب» من ضمير الـ«أنا»، ليكشف عن خبايا نفسه، وسلسلة انكساراته وهزائمه، فإن رشيد عياد ينطلق من أناه الخاصة ليشكو للقارئ ذاكرة مثقلة بالأسى والجراح، وبمجموعة من الأحزان الذاتية التي تخصه وحده، والموضوعية التي تخص زمنه ومجتمعه ووطنه، إنه أسد شاكي السلاح، يريد التغيير بخلاف سارد «بخور السراب» الإشكالي، الذي لا يريد الحياة إلا لنفسه، والتزم أرض الحياد، ولكنه أمام مد لا يستطيع مقاومته، مد الفقر والعوز في الصغر، ومد الإرهاب والتطرف في الكبر. فالتطرف قاسم مشترك في حياة الساردين. إضافة إلى ميل كل منهما إلى الوحدة والإنطوائية، وتذكر الخيبات والفجائع أمام غانية أو بائعة هوى في حانة وكأس مشروب روحي، يسكن به الألم، الذي ينبثق من جديد مع ذهاب المخدر المؤقت، ليبدأ الرحلة من جديد، معاناة وألم، ثم حانة وخمر وسكر: «بالمرقص إياه... عرفت كل نساء الليل تقريباً... فيروز... فيروز التي اقتحمت يوماً طاولتي دون إذن مني... ووجدتني أدعوها لكأس... لم تمانع...! تجرعتها... على دفعات».(٤)

ومن القواسم المشتركة بينهما أيضاً هو بدء التداعي لحظة التأزم والانهيار، في اللحظة التي يفقد بها كل منهما آماله في الحياة، وجدوى وجوده، يبدأ باللجوء إلا الورق والبياض ليجعل منها رفيقاً يواسيه في محنته، ولعل دنو الموت منه يجعله يرغب في أن يخلد نفسه وذاكرته عبر الكتابة، ليكون تذكرة للذاكرين، وامتداداً لوجودهم حتى بعد فنائهم. وإن كان سارد رواية «بخور السراب»، ممزقاً من الداخل إلى أشلاء، ومهمشاً لدرجة إنه لا يذكر اسمه أثناء السرد، فإن رشيد عياد سارد رواية «شرفات الكلام» أكثر تماسكاً منه وأكثر اعتداداً بنفسه، وبسيرته التي يأخذ من المونولوج الداخلي وسيلة في كتابتها، بفكر وثقافة وفلسفة لدقائق الحياة من حوله، أهلته لأن «يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه»(٥)، كما قال لوبوك. فكيف تداعت أحزان السارد وهمومه في زخم أفكاره المتضاربة؟ وكيف مسرح السارد عقله وحياته وثقافته؟! هذا مايتم عرضه في النقاط التالية:

١) إن الضمير الذي يتوسل من خلاله الصوت السردي في نقل الحكاية، هو ضمير المتكلم الـ«أنا»، التي تتيح للسارد نقل إنفعالاته وأحاسيسه وتشي بواقعية الحكاية، كما ترصد

٤) مراد بوكرزازة، «شرفات الكلام»، دار الفارابي- بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص١٣١- ص١٣٢
٥) آمنة يوسف، «تقنيات السرد»، مرجع سابق، ص٢٦

حركة الأشخاص والمجتمع الذي ينتمي إليه السارد من خلال منظوره الخاص: «فرواية الأحداث بضمير المتكلم تمنح الإيهام الشديد بالواقعية اللصيقة بالبطل، وتستبعد احتمال الالتباس أو تدخل الراوي في أحداث يراها من الخارج».[1]

وهذا يشير إلى وجود السارد داخل الحكاية وليس خارجها، إنه في قلب الحدث، بل إنه الحدث نفسه، لأن الرواية هنا هي رواية شخصية، وهو سارد صريح، يستطيع القارئ تحديد ملامحه ومكانه في السرد، المتجلي بكونه السارد الذي يحكي حكايته مع أسرته في الصغر، وحكايته مع قصة الحب التي تنتهي قبل أن تبدأ، كما يخرج من الحزن الخاص إلى الحزن العام، وهو مشكلة التطرف الديني المسيس، الذي يفتك بأحبابه الواحد تلو الواحد، ويبقى يلاحقه، ويطارده ولكنه يفشل في إخفاق مسيرة رشيد عياد، السارد، الإعلامي المناضل الذي سيتفاجأ بأن أخاه سلك سير المتطرفين.

٢) وبخصوص طبيعة السرد، من حيث ترتيب السارد للعلاقات الزمنية، فإن السرد لاحق لوقوع الحكاية، فالسارد لم يكتب الرواية إلا بعدما اكتملت السيرة، فاكتمال سيرة السارد الحياتية شرط أساسي في فعل الكتابة:

«الآن... وقد اكتملت السيرة أو تكاد.. تجدني عصفوراً مشتعلاً بالغناء (...!!) أو النواح ـ سيان ـ أحط بالقرب من نافذتك.. أروي لعينيك اللتين لا تنامان سيرة رجل... كان يمتلئ بالفرح... بالنزق... بالحزن... وبالحياة... وصار بعد كل الجرارات التي عبرت جثته مجرد شبح طويل... يغادر إلى شمس مضروبة في تألق ضوئها... إلى بلاد تصير اللحظة في توقيته عمرا مفتوحا على الموت أو الاحتضار على أبعد نجاة...!».[2]

من الواضح إن السيرة قد انتهت، واكتملت عناصرها، ولذلك السارد يحكي، ويحكي بفيض، لأن الذاكرة لم تخل من الصور التي عليها أن تبوح بها، وتسجلها، حسب الترتيب والتعاقب للأحداث الحياتية، منذ الصغر حتى الكبر بالتدريج، وهو شرط أساسي في كتابة السيرة، على حد قول الدكتور إحسان عباس في كتابه «فن السيرة»: «وأهم ما يلحظه الكاتب في السيرة، النمو والتطور والتغير في الشخصية مع مراحل التقدم في السن، لذلك كان من المحتوم عليه أن يتابع التدرج التاريخي، وأن يلحظ بدقة تأثير الأحداث في الخارج والداخل على نفسية صاحبها»[3]. وبالإضافة إلى إنها سيرة حياة وأحداث وشخصيات، فهي سيرة ذهنية وفكرية لصاحبها معنية بأفكاره ومنظوره للأشياء وفلسفته لها، فالرواية محملة

١) السابق، ص٢٦
٢) الرواية، ص٩
٣) إحسان عباس، «فن السيرة»، دار صادر، بيروت، دار الشروق، الأردن، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ص٧٧

بالأفكار، وبشعرنة الأشياء، التي تحتاج إلى الكتابة والكتابة، فالسارد إعلامي وصحفي وقارئ مثقف، وبالتالي فإنه سيصبح مهووساً بالكتابة، وبأن يملأ بياض الورق كلاماً وفكراً، وفرحاً وحزناً، ولذلك فإن الكتابة تعد قضية جوهرية له تتردد في لغته وفي سرده:

«ما جدوى... أن أنتقل من طفولات ذبيحة إلى مراهقات باهتة... من أمنيات معلقة... إلى أغنيات مستحيلة... حافي الحبر... في شوك الورق... أكانت الكتابة عند البدء... شوكة في حلق المسرات».(٤)

والنص في مقاربته هذه، في هاجس الكتابة، وفي سيرته الذهنية يقترب من نصوص كثيرة، تقارب هذه الفكرة، منها نص «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، الذي سبق ورصد في فصل «التعالق النصي» مدى تأثر الروائي بهذا العمل شكلاً ومضموناً. ونص عبد الله العروي «أوراق»، الذي يصفه صدوق نور الدين بأنه سيرة ذهنية، بقوله عنها: «وهي بالتالي ثقافة وفكر «إدريس».. إنها التنقيب في ذهنه لاستجلاء مجموعة من المرجعيات الكامنة فيه»(٥). ويبدو إن طرح الروائي لقضية كتابة السيرة، يعبر عن وجود مجموعة من الأدباء المغاربيين ممن يستوحون سيرهم الذاتية في نصوصهم الرواية، فيوسمونها ببعض من المحطات الأساسية في مراحلهم الحياتية، ويوثقون بها توجهاتهم الفكرية والفلسفية، لتكون شهادة على حياتهم، ولكن بإيهام منهم للقارئ الأيديولوجي بأن هذه مجرد رواية لا تحيل إلا على نفسها من رموز وأفكار. وهذا ما يتحدث عنه عبد الحميد عقار، في قوله: «وهم إذ يستعيدون لحظات من ماضيهم قد تمتد إلى ماقبل تاريخ تشكل أناهم الراشدة، فهم لا يبنون وقائع بقدر مايوغلون تخيلات تعيد الاعتبار جمالياً لمناطق الظل في الكينونة وهي في حالة سيرورة وتأرجح وانجذاب،......، ويتسع هذا الاستيحاء أحياناً ليستوعب امتداد الوسط في الذات التي تنبني من جديد، وبأسلوب غير مباشر ومونولوجي تارة لا يخلو من حزن ومرارة، شظايا ذلك الوسط وبقاياه المتلاشية في تجاويف الذاكرة»(٦). ومن هنا يتضح أن الأديب المغاربي يرصد كما يرصد صنوه الأديب المشارقي عذابات وانكسار الروح العربية أمام التحديات المختلفة التي تواجهها الأمة العربية.

٣) كانت رؤية السارد للأحداث هي الرؤية المحايثة، فمعرفة السارد تساوي معرفة الشخصيات، ومن هنا فإن السرد يكون مبأراً من الداخل، ومتعدد التبئير لأنه يتغير من

٤) الرواية، ص٤٧

٥) صدوق نور الدين، «عبدالله العروي وحداثة الرواية»، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص١٠٣

٦) عبدالحميد عقار، «اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية»، مقالات ضمن كتاب «ملتقى الروائيين العرب الأول»، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، ص٢٢٠

مبئر لمبئر، فالسارد لا يعلم بالشيء قبل وقوعه، ولا يتنبأ به كما هو نظام السرد الموضوعي المتسم بسارد عليم كلي العلم والمعرفة، بل هو سرد ذاتي لا يعلم فيه السارد إلا ماتتيحه له الشخصيات. كما إنه من المهم لفت النظر إلى أن الحوار كعنصر مهم في محكي الأقوال يلعب من غير مشقة دوراً كبيراً، في قضية التبئير عند السارد، لأن السارد هنا يكتسب معرفته بالأحداث من خلال الحوار وحده، فهو يظل متحيراً ومتسائلاً عن بعض التغيرات، فلا يعرف السبب إلا بعد الحوار، تغيب سراب، ولا يعرف السبب حتى يقابلها، فتخبره بأنها ستتزوج من شخص أجبرها أهلها عليه، لدرجة إنه لا يعلم بدخول أخيه في سلك الإرهاب إلا بعد أن تخبره أمه، في حوار لهما عن تصرفاته وسلوكياته الخاطئة، وتحذير الأم للسارد من خطر أخيه الإرهابي عليه.[١]

فالحوار قام بالتمهيد لحدث سيقع، أو تقديم تحليل مناسب لحدث قد طرأ في السرد، ووضع حكم أخلاقي عليه: «وهنا يتفوق الحوار على السرد؛ لأنه أكثر عفوية وأقرب إلى الوقائع التمثيلية في تأدية الحكم والوصف، ولأنه يؤدي إلى فهم طبيعي وعفوي بمجريات النص ويكون التفاعل معه أشد من التفاعل مع سرد إخباري»[٢] قد لا يؤثر في نفس المتلقي مثلما أداه الحوار وهذه الصورة للسارد الذي لا يعرف عن الشخصيات أكثر مما تعرفه هي نفسها، هي بالطبع من مفرزات الحداثة، والرواية الجديدة التي تريد أن تبعد عن الشخصيات الخيالية والأسطورية، البطل الذي يعلم كل شيء، ويفعل أدواراً بطولية ولا يعيش على الهامش، ولذا فإن السارد كان صوت المواطن العادي البسيط الذي يريد أن يقدم صوته ومعاناته، ويفسح للآخرين أن يظهروا حسب ثقافتهم وفكرهم، عبر اللغة والحوار.

٤) التفنن في السرد في «فوضى الحواس»:

عند مقاربة نص من نصوص أحلام مستغانمي الروائية، فعلى دارسها أن يتسلح بنظرية الرواية جيداً، وأن يكون على إطلاع بمستجداتها، لأنه أمام نص وفي لأصالته في طرح المواضيع، التي تمس أماكن الوجع الجزائري، كما هو متشبث بتقنيات السرد الحداثية، مما أهله لأن يكون نصاً في الصف الأول من النصوص التي تنتمي إلى سرد الأنوثة، السرد الذي تقدمه المرأة المبدعة، فهي وإن قدمت المرأة التي تحاول الانفلات من وطأة القيود، الأسيرة لتاريخ الاضطهاد لها في العالم العربي، ومعاملتها بدونية كاملة، قدمت في الوقت نفسه صورة المرأة المبدعة التي استطاعت مناقشة أفكار النقد النسوي من خلال رفضها وتقديم نقيضها كما سيتضح.

---

١) الرواية، ص١٥٣

٢) سليمان حسين، «مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص٣٤١

ولعله من أبرز الأدلة على نجاح أحلام مستغانمي في مسيرتها كروائية عربية تطرق أبواب التجديد والتأصيل للفن الروائي العربي، ذكر شهادة نزار قباني فيها في رواية «ذاكرة الجسد»، كروائية تقدم السرد بشعرية بالغة، لدرجة إنه راجت بعض الأقوال التي تنسب هذه الرواية إلى نزار قباني نفسه، وهذا بالطبع مما لايقبله المنطق، فليس نزار قباني ممن يزايدون على إبداعهم بأي ثمن، هذا من جانب، ومن جانب آخر، استمرار الأديبة في نجاحها في أعمالها اللاحقة: «فوضى الحواس»، و«عابر سرير»، فهي تعزف على وتر واحد من الأسلوب واللغة، والهموم والهواجس. ترى الباحثة إن هذه ماهي إلا محاولة لتهميش أدب المرأة، واعتقاد الثقافة الذكورية إن الإبداع والابتكار رهين للرجل موقوف عليه.

ومن الخير العودة إلى شهادة الشاعر نزار قباني عنها، فهو يسجل إمضاءه على غلاف «ذاكرة الجسد»، قائلاً:

«روايتها دوختني. وأنا نادراً ما أدوخ أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني.. وخارج على القانون مثلي».

كلام نزار قباني السابق يشير إلى ملمح أساسي من ملامح الأدب، يكمن في كشفه لإنسانية الإنسان في كل جوانبه، ببراءته ووحشيته، بصدقه وعفويته، وكذبه وخداعه على حد السواء.

وفي سبيل إيضاح جوانب التفنن في السرد من خلال الصوت السردي، يتعين أولا عرض كيفية تقديم السارد لحكايته، وأهم السمات البارزة للسارد، الذي يمثل شخصية البطلة. من خلال العرض التالي:

١) من قام بتقديم الحكاية، هي الساردة/البطلة، التي تستمر حتى في آخر أجزاء الثلاثية: «ذاكرة الجسد»، «فوضى الحواس»، «عابر سرير»، مجهولة الاسم بالنسبة للقارئ، الذي تقدم له أكثر من اسم:

إما، حياة، أحلام، فلا يستطيع القارئ تحديد اسم لها، هل لأنها مجهولة الكيان والهوية، لايبدو هذا الاحتمال قريباً من التأويل، فصورة حضورها وتأثيرها على الآخرين واضحة وغير مهمشة، وربما، لأنها تريد أن تقدم أكثر من ذات في ذات واحدة، أو تريد أن تقول إن في هذه الرواية، بعضاً من حياة أحلام، وقد يكون هناك احتمال أخير، في أن الساردة، تريد أن تستخدم تقنية حداثية، وهي لعبة إخفاء الاسم، كما قام بها وليم فوكنر في ترقيم الشخصيات بدلاً من وضع اسم معين لكل منهم. ومن المقبول أن يقال إن كل هذه الاحتمالات

مجتمعة قد وردت في ذهن المؤلفة وهي تكتب روايتها. قدمت الساردة الرواية من خلال ضمير الأنا، أنا الساردة، التي تحكي حكايتها، بعد استباق استهلت فيه سردها، وهو قصة قصيرة، كتبتها الساردة، تدور حول لقاء عاطفي يجمع الساردة مع البطل في دور السينما وهي تشاهد فيلماً أجنبياً، تكتشف بعدها أنها وقعت في حب رجل آخر غيره، وتنتهي الحكاية بفراقهما باقية أسيرة ذكرياته:

«تذكر الآن اليوم الذي قالت له فيه «أريد لنا فراقاً جميلاً..» ولكنه أجاب بسخرية مستترة «وهل ثمة فراق جميل؟». أحيانا كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة. كان رجلاً مأخوذاً بالكلمات القاطعة، والمواقف الحاسمة. وكانت هي امرأة على أرجوحة «ربما».[1]

هذا فيما يخص الحكاية التي تكتبها الساردة في الرواية، على إنها قصة قصيرة، أثار فكرة كتابتها هو شراء الساردة، للورق والأقلام اللذان أثارا فيها شهية الكتابة، على حد قولها. والحكاية مسرودة عبر ضمير الغائب، الـ«هو»، هذا الضمير التي يتيح للساردة إخبار كل شيء يتعلق بحكاية البطلة والبطل، لتقدم صورة المرأة القوية التي لا يهزمها إلا حب رجل، أقوى منها، يجيد العزف على كل الأوتار، الذي يتنفنن باللغة ويمسك بزمامها بتطرف، كتطرف الطاغية في إمساك مقصلة، ولكنها مقصلة اللغة. هذا النمط من السرد المتساوق، وذي السارد التقليدي، سيلتقي بالحكاية الأساسية في الرواية، بنمط من السرد مقابل له، ومخالفه في الاتجاه، وهو السرد بضمير المتكلم. ولكنه سيرخي بظلاله على المتن الحكائي، لأن القصة القصيرة التي كتبتها الساردة ستكون هي النبوءة التي تسبق الحكاية، وماكتبته الساردة لمجرد شهوة الكتابة والإبداع، فإنها ستصبح حكايتها، التي تقوم بسردها بكل تورط شخصي من خلال سيرورة ضمير الأنا الذي سيستمر السرد عبره حتى نهاية الرواية:

«ولكن هذه لم تكن مشكلتي. وهذه القصة لم تكن قصتي. أو بالأحرى، حتى الآن، لم تكن كذلك. ولذا، وضعت لها ذلك العنوان، الذي لم أجهد نفسي كثيراً للعثور عليه. وعدت إلى مشاغلي.

لاشيء كان يهيئني لأصبح طرفاً في هذه القصة. أو للدخول في مغامرة أدبية طويلة النفس. هذه القصة أردتها قصيرة قدر الإمكان، بعيدة عني قدر الإمكان، سريعة الوقع، سريعة الخاتمة. ولكن كالأعشاب البحرية، ظلت جملها الأخيرة عالقة بذهني. وعبثا حاولت

---

١) أحلام مستغانمي، رواية «فوضى الحواس»، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة عشر ٢٠٠٤م، ص١٩– ص٢٠

أن ألهي نفسي بأمور أخرى. كان موضوع هذه القصة يطاردني. وشيء داخلي يرفض هذه النهاية».[٢]

وهو الأمر الذي علق عليه نبيل سليمان مقارناً بين روايتيها «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» بقوله: «بعد انقطاع تشب فيه حياة - أحلام سيقتلها خالد ليلتبس بين الأب والعاشق. وسيتفاقم هذا الالتباس باللعب على أفق الانتظار والغموض في «فوضى الحواس» التي ستورويها حياة - أحلام، بعد الزواج من ضابط فاسد. وها هنا تلاعب الكتابة التلقي وتشتبك الشخصيات والأحداث في تخيلية ماكرة بقدر ماتبدو منفلتة، فالراوية هي كاتبة أيضاً. ومن قصتها القصيرة سيخرج عبد الحق، فتخون حياة - أحلام زوجها معه، لكنها ستكتشف أن من أحبت ليس هذا الخارج من القصة، بل صديقه وصنوه الذي أخذ العسكر يده اليسرى في أحداث ١٩٨٨ والذي سيودي به بحر الدم الجزائري»[٣]. هذا التجريب في الرواية الذي يربطه الناقد نبيل سليمان بتجارب مبدعين جزائريين آخرين من مثل جيلالي خلاص ورشيد بو جدرة.

وهذا الاستباق سيضع النص الروائي بين عدة أنماط من السرد، بحسب العلاقات الزمنية بين زمن الحكاية والخطاب، فالحكاية التي تكتبها الساردة، تكون من نمط السرد المتساوق، الذي يبتدئ فيه الخطاب والحكاية من لحظة واحدة، ولكن هذه الحكاية التي تكتبها البطلة، ستغدو استباقاً للحكاية الأساسية للرواية، وبذلك تتولد احتمالية أن يكون نمط السرد هو السرد الاستباقي، ولكن المتتبع لسيرورة السرد في الرواية، سيجد أن السرد بشكل عام سرداً متساوقاً، وإن أرخت عليه الروائية بسدول نبوءة مسبقة، لا يكتشفها القارئ بسهولة، مما لا يصيب عنصر التشويق في الرواية بترهل أو خفوت، لأن القارئ سيدهش من قصة قصيرة كتبها الساردة، تصبح في يوم من الأيام قدرها!

الحكايتان المختلفتان والمرويتان بضمائر سرد مختلفة، ستقدم الروائية من عبرهما جدلية الحضور والغياب، إذ قدمت الساردة، هذا السرد، بضمير الغائب الـ«هو»، بسارد يقدم السرد التقليدي بكل تجلياته، يستمر حتى الصفحة الثالثة والعشرين، إلى نقيض الغياب، وهو الحضور الذي يتجلى بحضور السارد في النص، عبر ضمير المتكلم الـ«أنا». ربما لأن الساردة، ومن خلفها المؤلفة الضمنية للنص، قد ضجت من عصور التغييب لها ولسردها، فقدمت سردها للآخر عبر ضمير الغائب، لتغيبه، وتحل محله عبر وجودها الصريح في النص بعداً عن التخفي، ولتثبت أنها موجودة، وقادرة على الإبداع، كما هو الرجل، وأكثر، من

٢) الرواية، ص٢٧

٣) نبيل سليمان، «جماليات وشواغل أدبية»، مقالة انترنت: mail to : aru@net.sy

خلال حكاية تبين مدى حيادها في التعامل مع الآخر، لأن الرجل في الرواية هو الزوج، الذي ترفضه رفضاً موضوعياً، لأنه رمز السلطة التي تقمع الشعب، والرجل هو الحبيب الصحفي المناضل، الذي يفني حياته في الدفاع عن الحقيقة وحدها في خضم الإرهاب، والرجل كذلك هو الأب المناضل في الثورة الجزائرية، الذي كان أحد أبرز رجالها، وانتهى به الأمر مستشهداً على أيدي الفرنسيين، والرجل الأخ الذي يمثل الطرف الثاني والنقيض للصحفي المناضل من أجل وطنه، فناصر أخو البطلة نموذج للأصولي المتطرف في النص، وهي رمز الوطن، الجزائر التي تجمع كل الأضداد، والتناقضات، يعيشون على أرضها، متقبلة الجميع، إلا إنها تهوى عبد الحق رمز الحقيقة والعلم الذي سيحررها من قيودها، لولا وجود حصاد الموت الذي يحصد كل الأمكنة.

عبر الأنا كشفت أحلام/حياة عن خلجات امرأة أحبت، وشغفت وتورطت بالعشق، امرأة استبد بها الهوى، وأرادت لقاء الحبيب أمام مستحيلات اللقاء، بمجتمع يرصد تحركات المرأة ويغتال حركتها، ويرسلها إلى بحر التغييب والسكون، وأمام زوجها الضابط الذي تخشى وطأته.

كما سبرت من خلال الأنا، جوانب علاقتها مع الآخر، فهي تقف مع أو ضد الآخر، ضد زوجها الضابط رمز السلطة، ضد أمها المرأة التقليدية التي تبحث عن الشكليات، وتستسلم للعادات والتقاليد، بكل تباهي، وكأنها مدينة لهذه الطقوس التي تجعل الرجل أسطورة و قاعدة، والمرأة استثناء، كما هي ضد أخيها ناصر الأصولي، وإن كانت تتعاطف معه كثيراً، لأن أصوليته رهينة الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عاشتها الجزائر.

وهي كذلك موج متضارب، مع نفسها وضدها في آن، نفسها التي كشفت عن ميلها لعبد الحق على الرغم من زواجها، واستسلامها لواقعها ولزوجها، الذي يحرضها أخوها على تركه، فتجيبه متخاذلة عن تلبية طلبه، متخذة من الزوج مصدر حماية لها وأمان فهو رمز القوة، تاركة الفكر الذي تطرحه رهين الورق وحده من دون أي فاعلية وتحرك. امرأة عرت نفسها من أي مثالية، عبر سبر أغوار نفسها ووعيها ولا وعيها، تارة بكيفية تعاملها مع الأحداث، ومرة أخرى تدخل القارئ إلى عالمها النفسي من خلال المونولوج والحوار النفسي، الذي تفلسف فيه الأشياء، ونظرتها إلى الحياة، بصورة شاعرية، مخالفة للنظرة الأحادية في التفكير في معطيات الحياة، فاللغة لها مقصلة، وفلسفة الحياة لا يتعلمها المرء من الآخرين، بل من خدوشه، ومن كل مايتبقى منه أرضا بعد سقوطه ووقوفه.[١]

---

١) الرواية، ص١٥٩

يتضح من نص رواية «فوضى الحواس» إن الساردة أجادت التعبير عن ذاتها من خلال السرد الأنثوي بضمير الأنا، الذي أسهم في رصد انفعالاتها وأفكارها، وكل مايدور في ذهنها، وهي بذلك تقدم شاهداً حياً ونابضاً على مقدرة المرأة في التعبير عن ذاتها، من خلال اختيار نموذج الساردة المرأة، ولا تحتاج إلى السارد الرجل ليجيد التعبير عنها، مستندة إلى حظوته الأدبية، وعضلاته اللغوية.

وهذا بالطبع يخالف مايذهب إليه عبدالله الغذامي في كتابه «المرأة واللغة»، الذي وضع في نظرة ثابتة في أن فعل الكتابة حكر على الرجل، الذي تنازل بدوره للمرأة بفعل الحكي الشفوي، لأن شهرزاد قد أتت بقصص رائعة من روائع القصص العالمي منذ ما يزيد عن ألف عام، فهو يقول عن أسلوب أحلام مستغانمي التي أخذت من التعبير عن نفسها بسرد الذكورة لأنها «وجدت أن التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى».[٢]

وبالتأكيد إن مثل هذا الكلام لا يقبله كل من له فكر، فتطرق عبد الله الغذامي إلى هيمنة السلطة الذكورية على مجالات الحياة، أنساه الحياد والموضوعية في طرح الأحكام النقدية الرصينة، لأن أحلام مستغانمي نفسها ستقدم رواية «فوضى الحواس»، بساردة أنثى تختصر مواجع المرأة بسرد يتميز عن كثير من الأعمال الروائية للطرف الآخر، الرجل، بل إن أسلوبها سيوقع بعضاً من الكتاب الرجال في شبكة محاكاته وتقليده، من مثل مراد بو كرزازة في رواية «شرفات الكلام»، وعبد الله ثابت في روايته «الإرهابي ٢٠»، من خلال لغتها وأسلوبها، وطريقة تعاطيها مع الأشياء. وهذا ماجعل صلاح صالح في كتابه «سرد الآخر»، يرد علي قول الغذامي: «ورغم رصانة هذه الأفكار، فإن الذهاب إلى وجود لغة يمكن أن تكون خاصة بالأنثى في مقابل اللغة الراهنة التي أنتجتها، ورسخت جعلها «كلية اللغة» عشرات الآلاف من سنوات الطغيان الذكوري على المستوى الإنساني، هذا الأمر لا يصمد للتأمل والخوض المباشر في اللغة، فاللغة لا تزال مشتركاً إنسانياً عاماً، تحكمها اعتباطية اختيار علامات الدلالة على مختلف المداليل، على صعيدي الكلمات، والوحدات الصوتية الأدنى كأصوات الحروف».[٣]

وكثير هن الروائيات اللاتي وفقن في عرض مشاعر الرجل والتعبير عن همومه ومشاكله، بعيداً عن الانغماس في مشكلة الدونية في تعاملهن مع القضية، من مثل ليلى العثمان في روايتها «المرأة والقطة»، التي بنيت حكائياً على أساس سارد رجل يعاني قمع المرأة العمة،

٢) د.عبدالله الغذامي، «المرأة واللغة»، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الأولى١٩٩٦م، ص٤٩

٣) د.صلاح صالح، «سرد الآخر»، مرجع سابق، ص٨٥- ص٨٦

ووحشيتها في التعامل مع الآخر. وسحر خليفة وغادة السمان، كلها أصوات نسائية دخلت عالم الإبداع والكتابة تبث همومها وقضاياها مثلما يبثه أي أديب مثقف ملتزم في أدبه.

وتبقى أحلام مستغانمي منذ عملها الأول الروائية: «التي أثبتت أن المرأة الكاتبة قادرة على أن تتجرد من مشاكلها الأنثوية الخاصة وتنحيها جانباً، وأن تعيش مصائر بلدها في شدته».[1]

وتأسف الباحثة على دخولها في هذه الرطانة حول علاقة الرجل بالمرأة، وأيهما أقرب للإبداع الرجل والمرأة، ولكن هي محاولة منها في الحوار مع القضايا المسكوت عنها، بغية تجاوز مرحلة الحكم على الآخرين حسب الجنس أو الطائفة التي ينتمون إليها، وترك الرأي الأول والأخير موقوفا على المنتوج وحده ولا غير.

٢) قضية الضمير الذي يستخدمه السارد، مقدما به صوته ، تقود إلى قضية أخرى تتعلق بالصوت السردي، وهي التبئير، فالتبئير في النص كان واضحاً ولافتاً للنظر، فالسرد فيها هو سرد مبأر من الداخل متعدد التبئير، لأن معرفة الساردة في الرواية هي مساوية لمعرفة الآخرين، بل إنها تأخذ معلوماتها عن الشخصيات من الآخرين، تحصل على معلوماتها منهم، وكل معلومة تكتسبها تصيبها بانبهار ودهشة، فالساردة هنا غير عالمة بشيء، ولا تتحكم حتى بمصيرها، وما تستطيع التحكم به هو فقط مصائر أبطالها على الورق، أما هي فهي مخلوقة تعيش الحياة بكل ماتحمله من نقائض الرتيب مع الجديد والمدهش، أحلام على الرغم من كل قدرتها على الإبداع، وعلى تفجير طاقات اللغة، لا تملك سوى أن تأخذ المعرفة من الآخرين، لتقوم هي بممارسة دورها كساردة روائية تتقن لعبة الكلام والفلسفة. إنه استخدام مقنن للتبئير والرؤية المحايثة في النص الهدف منه، هو تقديم المغاير والنقيض للثقافة السائدة، والسارد العالم بكل شيء، لأن الحياة مليئة بالجديد والمثير والمدهش كما هي مليئة بالرتيب والعادي والمألوف.

إن أحلام تتفاجأ من تحقق حكاية كتبتها على الورق لها، وكونها بطلة لحكاية نسجتها من خيالها، كما تتفاجأ من كونها تخطئ في الحب، فتحب رجلاً آخر غير الذي تتوقع إنه هو الذي أحبته، في نهاية الرواية، كما تدهش بالتحول الذي طرأ على أخيها ناصر، ودخوله في تيار الأصولية، وسلسلة المفاجآت تتوالى في الحكاية، حتى الصفحة الأخيرة من الرواية التي تعود الساردة إلى حياتها الطبيعية، بكل رتابة وكأنها لم تعش حرائق عاطفية، وفقد للأحبة. و

١) أحمد عيد، «النقد النسوي ظاهرة ترد على إهمال إبداعات الروائيات العربيات»، مقالة انترنت www.Mnaabr.com

بذا يلاحظ إن التبئير في الرواية قد شكل عنصراً جمالياً في السرد، يقوم على إثارة الدهشة والمفاجأة في نفس المتلقي الذي يبقى متوثباً حتى آخر جملة لمفاجأة أخرى تقدمها الساردة، ولأفق جديد من التوقع لديه.

غير قضية طريقة تقديم الصوت السردي والتبئير في السرد، فإنه ثمة قضية مائزة للسرد في الرواية التي تستحق الإشارة إليها، لأنها تعد خطوة هامة من خطوات الرواية العربية التي تجنح إلى الوصول إلى مستوى نص سردي حداثي يقدم الأدب والمتعة في آن، وهي تتجلى فيما يلي:

أ- شعرنة السرد: واضح من المصطلح السابق أن المقصود هو صبغ النص بصبغة شعرية بالغة الأدبية، من خلال اللغة الشعرية التي تتوخى الانحراف والاستعارة، وتفجير طاقات البلاغة واللغة. وهذا يقابله مصطلح آخر في الشعر هو سردنة الشعر، أي بث النص الشعري بروح قصصية، وهذه سمة تميز نصوص أحلام مستغانمي، منذ أول أعمالها، فلا ينسى القارئ إنها كتبت الشعر قبل أن تكتب الرواية، هذا الاكتساح الشعري للرواية يعمها من أول كلمة حتى آخرها، والنماذج على شعرية النص متنوعة ومتوفرة بصورة كبيرة، لدرجة إنها تكتسح النص، حتى إن قارئها يستمر مدهوشاً ومتفاجئاً بهذه اللغة والوصف والانحراف عن المألوف:

«نأتي الحب متأخرين قليلاً، متأخرين دوماً.
نطرق قلبا بحذر، كمن مسبقاً يعتذر، عن حب يجيء ليمضي.
بصيغ مغايرة، يعيد الحب نفسه، ببدايات شاهقة الأحلام.. وانحدارات مباغتة الألم.
وعلينا أن نتعلم كيف ننتظر أن يوصلنا سائق الحب الثمل إلى عناوين خيبتنا.
حتماً.. نضج الحلم. ولكن الزمن هو الذي لم يستو بعد. فما جدوى أن يبلغ القلب رشداً سريعاً؟!».

وبنظرة بسيطة إلى المعجم اللغوي الخاص بالساردة، فإنه يعج بالانحراف والاستعارة، و الشاعرية: «طاغية يلهو بمقصلة اللغة، أسلحة لغوية، كن نساء الضجر، وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، فوضى الحواس لحظة الخلق». وغير هذه من المفردات التي أكدت مدى عناية الساردة في اختيار مفردتها، وحذقها في التركيب، واللعب في: «أفق مفتوح من المجازات والصور، يكثر الدلالات ويلفعها أحياناً بغلالة من الغموض والنقائض»[٢]. فما الذي يجعل من اللغة مقصلة؟ وهل للخيبات عناوين؟ وكيف يفصل المكان بين حلم وحلم؟ فبالإضافة إلى

٢) د. نبيل سليمان، «الكتابة والاستجابة»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص٣٦

قوة التراكيب والنسج الخيالي عند الروائية من خلال لغة الساردة، فإن اللغة كذلك تميزت بالتجسيد، تجسيد الأشياء غير المحسوسة بربطها بأشياء محسوسة، فاللغة لها مقصلة، والحبيب طاغية ولكن سلاحه هو اللغة.

وهذا الأسلوب يدخل القارئ في نوبة استلاب بأسلوب ساحر شفاف، يبحر في بحر اللغة، ولا يتوقف عند حد، إنه نهر لا ينضب من الشعر والخيال، يجعل القارئ في أحيان كثيرة، يمرر كل ما تقوله من فكر وأيديولوجيا، حتى وإن اختلف معها، فإنه يبقى أسيراً، لهذا العمل ولأدبيته، من دون مساءلته الأيديولوجية والأخلاقية، إن وجدت بعض الأمور التي تحتم ذلك. وهذا يطرح جمالية للنص، التي شغلت متلقيه عن أي قراءة خلافية لما هو أدبي وجمالي، فالنص كما قدم قضية الحب، وقضية الإبداع، كشف عن جيل من المثقفين الذين يموتون من دون سبب، سوى وجود مد عنيف لا يرحم، هو تيار الإرهاب. ولكن القارئ يعتبر هذا طرفاً من أطراف الرواية وليس الحكاية كلها، مما يجعل نص أحلام مستغانمي يتميز عن غيره من النصوص الروائية التي تحدثت عن العنف والتطرف، فوضعت نفسها في حقل أدبي يسمى «روايات عصر الفتنة»، بأيديولوجيتها الطاغية، وقرب طروحاتها لما هو تاريخي اجتماعي، أكثر منها لماهو أدبي جمالي.

وبذا تكون أحلام مستغانمي من بين جيل الكتاب المغاربيين الذين قاموا بتجديد النظرة إلى اللغة الروائية، وإعادة تنبيرها لتتواصل مع تيار الحياة، اللذان ينهضان باعتبارهما: «سبباً لتميز الخطاب الروائي وتفرده والصيغ الأسلوبية والإجراءات النصية وسجلات الكلام التي يتم إنجازها فعلياً في مستوى الخطاب بالقياس إلى ماضيه وإلى خطابات نظيرة له، كل ذلك ينهض بوصفه من أهم تجليات هذا التميز والتفرد».[١]

<u>ب- جدلية الكلام والصمت:</u> تلعب الساردة حياة/أحلام في حكيها لعبة تتقن فيها الحكي والكلام، مقابل البطل الرجل الذي له طقوس خاصة من الصمت والمفردات اللغوية القاطعة. هذه الجدلية التي ناقشتها فيرجينا وولف في كتابتها عن الأدب النسوي، في خضم تبنيها للنقد النسوي الذي يبحث في أدب المرأة وإبداعها، ودراستها لأعمال نسائية كشفت عن وضعية المرأة ودونيتها في المجتمع، وعدم الاعتراف فيها كطرف مبدع ومنتج في الحضارة. في نصيها «الغرفة» و«ثلاثة جنيهات» التي نشرت عام ١٩٣٨م.[٢]

فمن بين المصطلحات والمفاهيم التي تبنتها، قضية الصمت الذي يلف المرأة، وهي تقدم

١) «ملتقى الروائيين العرب»، مرجع سابق، ص١٩٩
٢) رضا الظاهر، «غرفة فرجينيا وولف دراسة في كتابة النساء»، دار المدى، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص٢١

أنموذجاً للمرأة في الرواية التي تكتبها، وضربت فيرجينا وولف مثالاً حياً على ذلك وهو أعمال كاتبات مبدعات من مثل جين أوستن وتشارلوت برونتي اللاتي رسمن: «شخصيات نسائية تكشف نصوصها عن نزعة غير مباشرة في الكلام، أو إخفاتاً أو إسكاتاً للصوت لدى النساء يصبح بالتالي، خطاب نزعة داخلية أو صمت مقاوم في بعض شخصيات فرجيينا وولف النسائية، يعكس تجارب «سلبية».[٣]

ويغدو من الواضح أن أحلام مستغانمي كروائية وأستاذة أكاديمية، عاشت فترة لا بأس بها في فرنسا، قد اطلعت على هذا المصطلح، ونظرة النقد النسوي للصمت، فحاولت مناقشة هذا المصطلح، ولكن بصورة مغايرة، تتضح من خلال صورة الساردة البطل، التي تمارس الفن الحكائي والبلاغي بزخم واسع، وبمتوالية سردية لا تنقطع، أمام البطل الرجل الصحفي الذي يمارس طقوساً من الصمت، لدرجة أن الساردة ضاقت ذرعاً بصمته، وبلغته القاطعة والحاسمة، فتقول:

«وعندها سيرفع التحدي، ويجيبها «قطعاً.. ليس هذا بالمهم» ويضع السماعة مغلقاً أزرار معطفه. مرتدياً الصمت من جديد.

الصمت لا يزعجني. وإنما أكره الرجال الذين، في صمتهم المطبق، يشبهون أولئك الذين يغلقون قمصانهم من الزر الأخير كباب كثير الأقفال والمفاتيح، بنية إقناعك بأهميتهم».[٤]

وهنا قلبت أحلام أطراف الثنائية بأن جعلت الرجل يصمت بعد عصور طويلة من الكلام، وهي تتحدث وتضجر من صمته.. هل لأن المؤلفة من خلال الصوت السردي تريد تجاوز هذه الجدلية، والتفرقة بين المرأة والرجل، من أجل الوصول إلى مرحلة من العمل الدائب والمتواصل، لخدمة الإنسانية وحدها؟ أم لأنها تعتد بنفسها كثيراً ولا تقبل أن تتنازل عن الحكي لغيرها فهي وريثة شهرزاد، التي أورثت بنات جنسها الحكي.

فيما مضى عرض لأهم المحاور التي اتسم بها الصوت السردي في رواية «فوضى الحواس»، التي أهلت الرواية لتكون من بين أهم الأعمال الروائية التي جمعت بين طرفي الموضوع والشكل بقالب جميل، فقدمت العنف في سرد بالغ الشعرية، مؤهل لأن يكون مثالاً يحاكى من قبل غيره من النصوص.

٥) ضياع الهوية السردية في «دم الغزال»:-

تتوالى الروايات التي تقبل على تيار الوعي أو المونولوج في مجموع الروايات موضع

٣) السابق، ص٢٢٤

٤) الرواية، ص٣٥

الدراسة، التي تحدثت عن الفتنة الأخيرة التي عاشتها الجزائر في العشرية الأخيرة من القرن المنصرم مما يعد ملمحاً أساسياً في الرواية الجزائرية المعاصرة، هل هو خوف السارد من الحديث مع الآخرين (خوفاً عليهم أو منهم)، هو السبب في الوصول إلى استخدام هذا النمط من السرد، وهذه الطريقة في تقديم السرد؟ أم تلاشي إحساس الإنسان بآلام الإنسان هو السبب في ذلك، فلا يجد المرء غير نفسه يبثها آلامه وشجونه؟ أم الراهن الدموي الذي يحاسب الآخرين على الكلام وحده الكلام فيحرمهم حياتهم بسبب كلمة، أو تعاملهم مع مؤسسة حكومية جعل المرء ينغلق على ذاته خوفاً على الروح من النهاية الأبدية على أيدي قناصي الأرواح، فلا يأمن الإنسان سوى قلمه وورقه يشاركه في معاناته مع من يحملون سيوف البغي والعدوان. فلا يجد الكاتب سوى نفسه الشخصية الأساسية والحدث الرئيس في أعماله، نتيجة الحرمان من أبسط الحقوق، وهي الكتابة والإبداع وطرح الآراء بصراحة، إن المثقف الجزائري الذي يعاني من التهميش والإلغاء، يجد أسلوب المونولوج هو مرفأ الأمان الذي يسافر به من دنيا الإلغاء والإقصاء، إلى عالم الوجود، كما يساعده على تضخيم أناه التي فقدت الإحساس بذاتها، في أرض يحكمها مجموعة من الساسة المتآمرين والإرهابيين المتطرفين.

إن الرواية «دم الغزال» يتماهى فيها الحقيقي المفرط في واقعيته، والطابع التخييلي للسرد الذي لا يصمد طويلا أمام الحمولات الأيديولوجية، لمرزاق بقطاش الروائي المؤلف، ومرزاق بقطاش السارد بطل الرواية. فمرزاق بقطاش كما هو متعارف في سيرة حياته أنه نجا من الموت بأعجوبة في محاولة من قبل المتطرفين الإسلامويين في اغتياله، فكتب النص تعبيراً عن هذه الذات التي بلحظة كادت أن تتلاشى من دون سبب فهو يعيش الحيرة، لم يقتل؟ والإسلام عملة جوهرية في حياته؟! وماهو مفهوم الكفر في نظر المتطرفين إن كان الرجل، ينطق بالشهادتين، فكتب مرزاق بقطاش هذه السيرة الحياتية له، محاولاً مواراتها في رواية، من أجل تخليد ذاته في عمل يكون وريثه الشرعي، مادام لا يفصله عن الموت سوى رصاصة من إرهابي، فهو يمارس كتابة الرواية/السيرة، كما تفسر زينب الأعوج هذا بـ: «أنها سيرة ذاتية لمبدعين ولكنها أيضا تعكس وتتقاطع مع سير كثير من المثقفين والصحفيين والمواطنين العاديين، فيها الخصوصي وفيها أيضا المشترك من واقع ولغة ومعاناة جراء حياة السرية والتخفي والتوجس الدائم إزاء الآخرين. فارتباط الكتابة بالسيرة الذاتية في هذه المرحلة - في تصوري - هي العودة إلى الذات واللحظة الحميمية المفتقدة مع الآخرين».[1]

---

١) د. زينب الأعوج، «كتابات المهنة تأسيس لوعي بجزائر جديدة»
www.sudanenseoline.com

إذن هي سيرة الكاتب الحقيقي، مرزاق بقطاش، الذي يصرح باسمه في الرواية صراحة في الرواية، ويجعل من نفسه بطل الرواية التي يحاول المتطرفون اغتياله، وما يعلق في ذهنه هو شيء واحد، هو محاولته المضنية في الكشف عن الطرف الخفي وراء قتله، فهل أفلح مرزاق بقطاش الروائي/السارد في كشف هذه الأحجية الغامضة؟ هذا ماسيتم إجابته من خلال العرض لأهم المنطلقات التي ينطلق عنها الصوت السردي:

١) يقوم بسرد الحكاية السارد البطل مرزاق بقطاش عبر ضمير الأنا، وإن كان يتخلل الحكي السرد بضمير الغائب الـ«هو» يتم فيه الحديث عن مرزاق بقطاش، أو غيره من الشخصيات، يتماهى كثيراً ونظرة السارد الأساسية ولغته وأسلوبه، مما يؤدي إلى الحكم التقريبي، بأن من قام في سرد الأحداث بضمير الغائب هو نفسه مرزاق بقطاش الذي يتحدث عن مايرى وما يشاهد، وكأنه راو مشاهد، مجرد مشاهد، يصف مايراه ويعلق عليه، ويدمج هذه الرؤية وفق رؤيته الخاصة.

فضمائر السرد تتناوب بين الغائب والمتكلم والمخاطب (الهو والأنا والأنت)، لتشيد بناء عالم تخيلي يقوم على دنيا الفكر والأسئلة، أكثر منه عالم مبني على وجود أشخاص، فالحكاية هي محاولة قتل مرزاق بقطاش، كما هي محاولة السارد في معرفة سبب هذا الاغتيال، فيخوض في معركة وجودية، طرفاها هما الشك واليقين، الشك بنزاهة الساسة ونزاهة هذا العالم، واليقين بشيء واحد وهو عدالة السماء، والإيمان بالدين الإسلامي. إنها ملحمة فكرية، يقودها المنهج الديكارتي، في طرح فلسفة الشك في كل شيء، وتفكيك الرموز ونبذ السائد والمألوف بغية الوصول إلى يقين محدد، عبر استحضار رموز الشر والقتل وتغييب الحقيقة في الفكر العالمي والإسلامي، من حادثة الفتنة الإسلامية الكبرى، إلى مقتل جون كيندي. وهو في توظيفه واستدعائه للشخصيات التراثية والعالمية، فإنه يسير وفق منهجية منظمة تتبع خطى منهج تعليمي، فيدعم فلسفته الخاصة في عدم وجود حقيقة ثابتة، بأدلة وشواهد تاريخية قارة في الذهنية العالمية، مما أدى في تقوية ودعم وجهة النظر الخاصة التي تنطلق منها.

بتناوب الضميرين اللذين يتوسل بهما الصوت السردي، الغائب والمتكلم، والذين ينطلقان من ذات واحدة هي ذات السارد/البطل، مرزاق بقطاش، يؤكد السارد دوراً وظيفياً لكل ضمير من الضمائر، فهو عندما يستخدم ضمير الأنا، يكشف عن أدق جوانب معاناته وألمه، فلا يستطيع غائب الوصول إلى معارك دارت

في الفكر والروح، ومايدور في ذهنه من أفكار وأحلام وتصورات، فيقول مرة: «ومع ذلك

فها أنذا أتصايح في أعماقي: لقد وجدتها!»[١]. وفي موضع آخر يقول: «ها أنذا أضحك في قرارة نفسي وأتساءل....».[٢]

والأمثلة كثيرة: «ها أنذا أكرر بيني وبين نفسي..». كل هذه المشاعر والتصورات التي لا يستطيع تصويرها المرء إلا عبر ضمير الأنا، وبذا اتضح جدوى استخدام ضمير المتكلم في الرواية، التي يوضحها نبيل حداد: «فالفرد هنا (البطل) هو الذي يعرض قضيته ضمن أحداث تتشكل أمامنا من وجهة نظره. وتشعرنا هذه الأحداث بعالمين العلاقة بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر، وكل منهما يريد إخضاع الآخر. والعالمان هنا الفرد والمجتمع. والفرد يعرض لنا تجربته من خلال ضمير المتكلم، في حين ظل المجتمع قوة علوية مجهولة لا تكشف عن نفسها إلا بمقدار تأثيرها في البطل، الفرد».[٣]

والسارد عندما يريد أن يتحدث عن المجتمع فإنه سيعمد إلى ضمير الغائب، ليعبر عن أشخاص حاضرين وفاعلين في الحكاية، إلا أنهم غائبون أثناء فعل الحكي الذي ينوب به عنهم. ويتحدث عنهم، وكأنه يصف مشهداً سينمائياً، ويعرض لشريط من الصور، وكأن عيني السارد هي الكاميرا التي تسجل وتلتقط الصور، وتجعل الأحداث تعبر عن نفسها. كما إن المتلقي يستشف الروح الدرامية في عرض السارد للأحداث، والمشاهد، تلك الدرامية التي تعني في أبسط مفاهيمها مسرحة الأحداث، واستلهام روح العمل المسري، في العرض والتأثير في نفس المتلقي، من خلال عرض حدة الصراع، والتضارب بين الشخصيات[٤]، وهذا يتضح أكثر مايتضح في القسم الأول من السرد، حين يقدم السارد، مشهد دفن الراحل محمد بوضياف، الرئيس الجزائري الأسبق، فإن عرض السارد مرزاق بقطاش عبر ضمير الـ«هو» يكشف عن حدة صراع بين الحضور، كما يكشف عن مشهد سينمائي درامي: «قامات سمهرية زرقاء رقطاء تتحرك في مساحة واسعة ومحدودة في آن واحد. تتحرك بمقدار مثلما تتحرك مجموعة من عقارب أحدقت بها النيران من كل صوب. كثير من التشنج في حركاتها هذه، وكثير من الانطلاق واليسر أيضاً. إنها ترقص على إيقاع الخوف والحذر، ويرقص في إثرها كل من يحيط بها، وما أكثرهم في مساحة الموت هذه!»[٥]. ولا عجب أن يكون الصراع محتداً في المشهد السابق، مادام الأشخاص الذين يتفاعلون فيه هم مجموعة من الساسة، وصانعي

١) مرزاق مقطاش، «دم الغزال»، ص٣١، ص٣٢
٢) الرواية، ص٣١
٣) د.نبيل حداد، «نظرات في الرواية المصرية»، دار الكندي، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص١٢٥
٤) د.علي بن تميم، «السرد والظاهرة الدرامية»، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص١٥
٥) الرواية، ص٧

الموت. ومجموعة أخرى من المواطنين الذي يحترقون حزناً على موت محمد بوضياف. فتجلت روح الدرامية في النص من خلال وجود جو من: «التناقض القائم بين الخصوصيات والإنكار المتبادل بين الإرادات المتضاربة، والمصالح المتعارضة، والأهواء المتنافرة».[٦]

كذلك يسخدم السارد ضمير الغائب حين يتحدث عن نفسه وعلاقته بمن حوله فإنه كذلك يتجرد من ضمير الأنا، ليرتدي ضمير الـ«هو»، بغية إشعار القارئ بمصداقية عرضه للأحداث، وصدقه في مبادئه وقيمه، وإن الخلل لا يكمن فيه، إنما يكمن في المجتمع: «ومرزاق بقطاش، بن رابح البحار، سار في الدرب مع من سار. الوطنية تحرقه في الصباح وفي المساء. العروبة يستيقظ عليها، ولا ينام إلا بها. والإسلام عملة جوهرية في حياته كغيره من هذا البلد».[٧]

السارد لو ذكر الصفات السابقة التي يتسم بها، من خلال ضمير الأنا، فسوف يشكك القارئ بمصداقية مايقول، لأن الإنسان لا يرى عيوبه، ويكتسب قيمته من منظور الـ«هو»، الأغيار المحيطين له.

ويبرز استخدام السرد لضمير المخاطب الـ «أنت» عندما تنتهي تجربته الفكرية والشعورية بلحظة الموت، ولحظات المخاض والذاكرة، فإنه يخاطب نفسه عبر ضمير المخاطب الـ«أنت»، ليعبر عن انتهاء هذه التجربة، ومعاناته، وكأن الأنا التي تعاني، بعد فعل الحكي والتطهير، تصبح تجربة ماضية، وذات أخرى عن ذات السارد الآنية، فيخاطبها من خلال الـ «أنت»: «ها أنت ذا تغادر أندلسا لتدخل أرضاً أندلسية أخرى. (السبوع)، (العودة إلى الحياة) (الخروج من القبر) وعشرات الأوصاف والنعوت الأخرى. ولكن، هل تفيدك في شيء؟ تجربتك فريدة في هذه الدنيا. أنت محظوظ، يامرزاق بقطاش».[٨]

مما سبق تبين مدى عناية السارد في استخدام ضمائر السرد الثلاثة، وتوظيفها في المتن الحكائي، وارتباطها الوثيق في مضمون الحكاية، فالمبنى والمتن الحكائي وجهان لعملة واحدة هي النص السردي.

٢) الحديث عن ضمائر السرد، وعن معرفة السارد المحدودة، التي لا تتحدد إلا بعد مضي التجربة، وتبني السارد لفلسفة الشك واليقين، تقود إلى محور هام في تناول الصوت السردي، وهو قضية التبئير في النص، التي تشكل على الفهم في النص، لأن الرواية هي

٦) د.علي بن تميم»، السابق، ص١٥
٧) الرواية، ص١٠٤
٨) الرواية، ص١٥٢

رواية شخصية، شخصية السارد مرزاق بقطاش، وهي إن كانت تتحدث عن أشخاص محيطين به، فهذا الحديث يأتي بشكل عرضي جداً، ومحور الحدث كله يقوم على مرحلة فكرية وأزمة نفسية يعيشها البطل، أثر حادثة إغتياله، فينقب في التاريخ العربي والإسلامي والتاريخ العالمي، عن سبب العنف والقتل، فلا يجد يقينا يرتاح إليه، ولا حقيقة ثابتة، بل يقدم نظرة دايكرونية للحياة والتاريخ، تقر بتحول الحقيقة، وتولد معاني جديدة للأشياء بتبدل الزمان والمكان، إذن الرواية مبنية على طرح الأسئلة، وطرح فلسفة الشك بكل شيء، فكيف يتحقق التبئير؟! أوليس التبئير في أبسط معانيه، يعني مدى إدراك السارد للأمور، وماهي مصادر إدراكه، أهو عليم بكل شي، أم إنه يكسب هذه المعرفة من الآخرين، السارد هنا ليس راوياً عليماً بكل شيء، ولا هو بمكتسب إدراكه من الآخرين، فكيف يتمكن الباحث من تحديد التبئير في النص.

فها هو مرزاق بقطاش لا يستطيع حتى أن يحدد موقعه بين مجموعة السياسين الذين يشيعون الراحل محمد بو ضياف: «أين أقف أنا، ياترى، بين هؤلاء وأولئك؟ إنسان يريد أن يفهم مايحدث في هذا الوطن، ولا يكاد يتبين طريقه. موجة تدفعه وأخرى تسحله سحلاً على رمال السياسة الحرشاء. وهل أنا في زمن يسمح لي باعتزال الناس كلهم؟ هل أستطيع اللجوء إلى مغارة من المغارات أو جزيرة نائية حتى لا يكون لي ضلع في هذه الانقلابات التي يشهدها البلد مكرهاً مرغماً مهاناً؟».[1]

واضح إن السارد مدار مشكلته في دواخل روحه في أناه الخاصة قبل الآخرين، مستمراً في طرح الأسئلة الوجودية، السؤال تلو الآخر، حتى أن يصل إلى حادثة الاغتيال التي تعرض لها، وألفى نفسه ينجو من الموت بأعجوبة، فتتداعى كل أسئلته، وخيالاته، أمام نداء الحياة واستمرارية العيش على أرض الجزائر، ويكون هذا هو الإدراك الوحيد الذي يصل إليه السارد من خضم تجربته الخاصة:

«لقد قاربت الواقع بخيالك وتصوراتك، يامرزاق بقطاش. تأكدت إن الواقع شيء، وأن الخيال شيء آخر، مغاير له كل مغايرة. إبرة السيروم مغروزة في ساعدك، وهذا أمر واقع. والخنجر الدقيق الحاد في أعلى جمجمتك واقع هو الآخر. ولك الآن أن تضع تصورات جديدة، ولكن، إياك أن تبتعد عن دنيا الواقع كثيراً».[2] فهذا هو الإدراك الوحيد الذي توصل له السارد.

ومن هنا يمكن القول إن السارد المقيد يقدم رؤية محايثة، بحيث تتساوى معرفته ليس

١) الرواية، ص٢٧
٢) الرواية، ص١٥٦

بمعرفة الشخصيات وإنما تتساوى معرفته الفكرية والذهنية بموجودات الحياة الحقيقية والواقع المتحقق، لأنه كان يخوض في غمار معركة فكرية ونفسية تدور حول ماهية الحياة والوجود، فيكون نمط التبئير في الرواية هو النمط الثابت التبئير، لأن السرد استمر: «مرتبطاً بالشخصية الرئيسية ومعتمداً عليها في إدراك العالم الروائي».(٣)

٣) بشأن طبيعة السرد من خلال ترتيب السارد للعلاقات الزمنية، فإن السرد متساوق لأن الحكاية والخطاب يبدآن في لحظة واحدة، كما يكثر استخدام السارد لصيغة الفعل المضارع في سرده للأحداث، وهو استخدام يبتغي منه إيصال شعوره للمتلقي، في نظرته لثبات الزمن عند لحظة زمنية متعينة في الاغتيال والعنف، من أول حادثة قتل في التاريخ حتى لحظة إغتياله. كما إنه في نهجه لصيغة الفعل المضارع يريد نقل إحساسه للمتلقي بالملل والكآبة والرتابة والحزن والأسى أمام مشهد القتل والدمار الذي عم الجزائر: «ها أنا الباحث عن موضوع روائي يعالج فكرة الموت، اقرأ الكتب، وأتأمل الحكاية وتقلباتها، ويقع في ظني أن فكرة الموت هذه يمكن أن تبحث كأي موضوع فلسفي آخر».(٤)

٤) تتبقى نقطة هامة جداً في الصوت السردي للرواية، تتعلق بمدى مصداقية السارد في عرضه للأحداث التخييلية للحكاية، التي ينظر إليها من أكثر من زاوية:

أ- معرفة السارد المحدودة: اتسم السارد بالمعرفة المحدودة، الذي كان يلقي بتيار من الأسئلة، التي ليست لها أجوبة، فكأن السارد قال الحكاية من أجل ضخ مجموعة من الأسئلة في ذهنية المتلقي، من دون الوصول إلى إجابة شافية لها. تبدو هذه الحالة منبثقة من الراهن الجزائري الذي يعيشه مرزاق بقطاش ومن معه من المثقفين الذين يرون وطنهم يتداعى أمامهم، وأرواحهم مهددة بالخطر، فيحاولون الإجابة ولكن لا إجابة ولا حقيقة ثابتة.(٥)

ب- تورطه الشخصي المباشر فيما يسرد: الرواية هنا تعلن صراحة تورطها بحكاية هي ليست حكاية من صنع الخيال، بل هي من الواقع المتحقق باسم البطل السارد مرزاق بقطاش، وكاتب الرواية مرزاق بقطاش، الذي كتب رواية من أجل تسجيل لحظة موته واغتياله، التي أثرت في نفسه كثيراً، فهو رجل مناضل يحب الوطن ويغتال من دون سبب، والذي لم يفلح في قتله في المرة الأولى، قد ينجز مهمته في مرة لا حقة، فلم لا يكتب مرزاق بقطاش عن سيرته ليخلدها ولم لا يكتب وصيته إلى وطنه، الذي قدم

---

٣) د.مرسل العجمي، «السرديات»، مرجع سابق، ص٦٧
٤) الرواية، ص١٠١
٥) الرواية،ص١١٤

له الكثير والكثير: «وتطرح الكتاب جانباً. تفكر في معاني هذا المقطع الشعري المتدفق عطفا وإنسانية. ولا تملك إلا أن تقول: أيتها الجزائر العظيمة، لا تكوني متصلبة معي ولا مع إخوتي من أبنائك في الأزمنة الحاضرة، وفي الأزمنة القادمة!».[١]

هذا التماهي بين الروائي والراوي، سيثير الشكوك في نفسية المتلقي حول مصداقية الحكاية، وسيحفز الأسئلة حول تورط السارد فيما يسرد، وهذا التورط واضح في كثير من المقاطع السردية في الرواية، فالسارد كان يقف مع من يمثل الرؤية الأيديولوجية للروائي، فكل مثقف مناضل شريف ونزيه، هو معه ويتبنى منطقه وأسلوبه، ويتعاطف معه لدرجة مكشوفة، أما من يمثل الاتجاه الآخر من رؤيته فهو الطرف النقيض، الذي يمثل الشر والفساد، من مثل مجموعة السياسيين المحيطين له، الذين لا يهتمون إلا لصالحهم الخاص، ولا يتعاملون إلا مع الجريمة وثقافة الاغتيال. وعندما يستشهد مرزاق بقطاش بشخصية تاريخية فإنه لا يذكر إلا الشخصية التي تمثل الشر والفساد، يساند نظرته التشاؤمية في الحياة برموز تاريخية لها فاعليتها في بث الفساد في الكون، ناسياً أو متناسياً إن التاريخ مثلما تضمن صور سيئة للبشرية، فإنه كذلك زخر بلوحات مشرفة من النضال من أجل الإنسان والإنسانية. فالسارد يصف الراحل محمد بوضياف وصفاً مبالغاً فيه بالنسبة لسياسي ورئيس دولة أسبق: «إنه أشبه ببعض المتصوفة الأنقياء الأتقياء الذين يوغلون في عوالمهم ويحترقون احتراقاً أو تحرقهم الغوغاء والحكام الجهلة بتهمة الزندقة والهرطقة وما إليها من التهم الأخرى».[٢]

بينما يصف من معه بالمقبرة إنه مجموعة من السياسين الملاحدة الذين سيخرجون من المقبرة إلى عالمهم الخاص من الدسائس والفتن والمناورات الرخيصة.[٣]

فيما مضى نموذج من النماذج التي يقدمها السرد، والتي تدلل على ضعف الحكاية، وضعف الصوت السردي، الذي سيؤدي إلى زعزعة ثقة المتلقي فيما يقوله السارد، وسيربط الرواية بسيرة الروائي مرزاق بقطاش، وينفي عنها صفتها الأدبية التخيلية، وينفي سمة الحيادية عن السارد، الذي لابد أن يكون حيادياً في عرض الحكاية.

وبذا تكون قد: «سادت في الرواية طريقة اتضح فيها الاندماج العاطفي الحار. وقد بلغ هذا الاندماج بين الراوي - الكاتب والقضية التي يؤمن بها مدى جعله ينسى وظيفته محققاً محايداً ويندفع بكل مايملكه من شعور إلى تبني قضية»[٤]، المثقف الجزائري الذي تلاحقه سيوف السيافين من دون رحمة أو شفقة.

١) الرواية، ص١٥٨
٢) الرواية، ص١٦
٣) الرواية، ص٢٧
٤) د. نبيل حداد، «نظرات في الرواية المصرية»، مرجع سابق، ص٩٥

وحسب القارئ أن يلتمس عذراً للروائي هو تجربته الخاصة مع الموت التي كانت الرواية من أحدى تجلياتها.

٦) عتبات التلقي في رواية « حارسة الظلال»: -

تعتني رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر» عناية فائقة بمتلقي النص السردي، هذا المخاطب السردي الذي لولا وجوده لم تكتب الرواية، ولا تحكى الحكاية فهو معني بها، والسارد لولا وجود المخاطب السردي لما حكى الحكاية، مثلما يتضح في ثنايا النص.

هذا المخاطب السردي الذي اعتنت بوجوده الدراسات الحديثة مؤخراً، على الرغم من كونه عنصراً أساسيا في السرد، وأصالته التي هي قديمة قدم السرد، منذ قصص «ألف ليلة وليلة»، وغيرها من القصص العالمي. سيبرز في كتابات السردانيين المعاصرة، ولعل أهم من أولته أهمية في الدراسات الحديثة، هي نظرية التلقي باتجاهيها: «الهرمونيطيقا»، و«الظاهراتية»، التي سلطت الضوء على الطرف الثالث من العملية الإبداعية وهو القارئ. التي نظر لها كل من الألماني هانز روبرت ياوس، المختص بالظاهراتية أو علم الظواهر، وجادامير، الذي استثمرت جهوده في الهرمونيطيقا، علم التأويل، الذي يؤكد على أن كل نص يكتسب معنى في تأويل وفهم القارئ له.[٥]

ونظرية القراءة التي تلقي الضوء على القارئ بكونه فاعلاً ومنتجاً في فهم معنى النص الأدبي، وملء فراغات وفجوات النص، كما يذهب فولفانج أيزر: «إلى أن النصوص الأدبية تحتوي دائماً على فراغات لا يملؤها إلا القارئ»[٦]، اشتغل عليها العديد من الباحثين والنقاد من مثل: ستانلي فيش، وميشال ريفاتير، وجوناثان كوللر، وواين بوث، وجيرالد بيرس، الذين أسهم كل منهم بدوره الخاص وقدم مفاهيمه ومصطلحاته، التي تعد إضافات نوعية، فجرالد بيرس، أضاف إضافة نوعية في نظرية التلقي، بتحديد المخاطب السردي، أو المروي له، الذي يتباين عن القارئ الفعلي، مستلم النص، أو حتى القارئ الضمني، لأنه هو الموجود بالفعل بالنص، ويوجه الراوي خطابه له ويحدده بمصطلحات: «الجنس (سيدتي العزيزة) أو الطبقة (سيد) أو الموقف (القارئ في كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج)»[٧]. والمخاطب السردي، قد يكون محدد المعالم، أو يستشف وجوده بطريقة مباشرة، ولعل أبرز صورة له تبدو في قصص «ألف ليلة وليلة»، فالراوية شهرزاد ليس بإمكانها إكمال السرد إلا

٥) رامان سلدن، «النظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة: د.جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص١٦٩
٦) السابق، ص١٦٨
٧) السابق، ص١٦٨

بوجود شهريار. وبرنس يقدم العديد من الاسهامات الخاصة بشأن المخاطب السردي، التي تلقي الضوء على سبب إغفال دراسته في الفترات الزمنية الماضية، كما تهتم بتصنيفاته التي تعتمد تصنيفات القارئ نفسه، وعلامات وجوده، وأخيراً وظائفه التي تعين وجوده.[1]

وكان واسيني الأعرج من طليعة الروائيين العرب الذين اهتموا في تأصيل هذه النظرية وتطبيقها في أعمالهم الروائية، منذ رواية «نوار اللوز» في مطلع الثمانينيات، حتى رواية «حارسة الظلال». فهو في بداية رواية «نوار اللوز»، يشير إلى قارئه الجزائري والعربي، إلى أهمية الاستمرار في قراءة الرواية، وأن «يتنازلوا قليلاً» لقراءة سيرة «تغريبة بني هلال»، على الرغم من لغتها المتعبة، قائلاً لهم: «مايزال بيننا، وحتى وقتنا هذا: الأمير حسن بن سرحان ودياب الزغبي وأبو زيد الهلالي والجازية (...) فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة».[2]

فقول الرواوي للمخاطب السردي: «يومنا، بيننا، لغتنا»، تعني بوجود مستمع للقص عليه أن يعي الدرس جيداً؛ لأن المشكلة تكمن في المواطن العربي الذي أصبح عرضة للقتل والاغتيال والعنف.

ويستمر واسيني الأعرج في الكتابة عن الهم العربي والجزائري، في رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، التي صدقت بها نبوءة الروائي في رواية «نوار اللوز»، فلغة السيف استمرت، وإن كانت تسير فيها مجهولة الفاعل، فإنها في العمل الأخير ستكون عمليات مسلحة منظمة، فلا يملك واسيني الأعرج إلا أن ينبه قارئه مرة أخرى، بعد أن تجلى حضور المخاطب السردي عبر حوار صريح له مع حسيسن السارد، ولكن الحوار غير واضح إلا بوضع السارد لنقط تدل على سؤاله الذي يوجهه للسارد:

«......

أرجوكم لا تقاطعوني. دعوني أولاً أنتهي من دفع هذا الصمت المفروض علي كالقيامة. أتقيأ هذا الدود الذي ينخرني من الداخل كصفصافة عجوز..».[3]

المقطع السابق يوضع علاقة التفاعل بين السارد، حسيسن، والمخاطب السردي، الذي يلاحق السارد بأسئلته، فيطلبهم عدم المقاطعة؛ لأنه مطوق بهالة من الصمت والخوف عليه أن يطردها من ثنايا روحه، ويتخلص منها، كي يحكي، ويبوح.

---

١) د.مرسل العجمي، «السرديات»، مرجع سابق، ص٧٣ - ص٧٩

٢) واسيني الأعرج، رواية «نوار اللوز»، دار الحداثة، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، ص٥

٣) واسيني الأعرج، رواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، منشورات الجمل، الجزائر، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص١٣

كذلك السارد يمارس على القارئ والمخاطب السردي، كذلك سلطة الحكي، المتسمة بطابع التشويق، فالقصة مليئة بالأسرار، والأشياء الغامضة، التي سيوضحها حسيسن السارد عن طريق الآلة الكاتبة؛ لأنه عاجز عن السرد الشفوي فلسانه مقطوع، وسينبئ القارئ سبب قطع لسانه، محاولاً تجاوز كل مايربك حياته من جديد إلا إنه سيعجز عن إخفاء الأسرار، لأن تيار الكتابة والبوح قد تداعى.[٤]

وهذا الاهتمام بالمتلقي، والمخاطب السردي لايكون وقفاً على السارد وحده، فالشخصية الثانية في السرد، دون كيشوت، حفيد الروائي الأسباني سيرفانتس سيشترك مع حسيسن في الاهتمام به، فيقول: «للأسف بالنسبة للأدب ولسعادتي وسعادة القراء ربما، سرت في طريق آخر موصل إلى جدي ولكنه يختلف عن طريق والدي: الصحافة»[٥]. فهو يعد دخوله الصحافة، سبباً في سعادة القراء، الذين سيحظون بسردية صحفي حفيد لأديب عالمي، سيروي حكاية جده.

هذا فيما يخص مخاطباً سردياً، يخاطبه كل من الساردين للرواية، حسيسن، و دون كيشوت، ولكن بغير آلية الحوار، كأحد تقنيات السرد، فإن حسيسن السارد الرئيسي للحكاية سيصبح مخاطباً سردياً، من قبل دون كيشوت عن طريق تقنية الرسائل والمذكرات، التي يكتبها الأخير لحسيسن، سارداً له الأحداث التي تعرض لها في المعتقل، وكل الخواطر الذهنية التي تفرزها تجربة السجن، وبذلك حسيسن أصبح مخاطباً سردياً من قبل الصحفي الأسباني، هذا السارد الذي سيحترز حتى في أدق الأمور السردية، فالكورديلو (مجموعة مذكرات دون كيشوت) الذي وصل إلى حسيسن، سينبئنا دون كيشوت أنه سيسلمها لمسؤول السفارة الأسبانية، ليوصلها إلى حسيسن[٦]. ومن هنا سينتفي سؤال القارئ والمخاطب السردي عن كيفية انتقال الكورديلو إلى حسيسن من دون أن يرى كل منهما الآخر، ويبدو أيضاً مدى عناية السارد بالمتلقي والمخاطب السردي، التي ستؤهل كلا من الساردين ليكونا ساردين ثقاة أمام المتلقي.

العناية بالمتلقي/المخاطب السردي، ستتجلى أيضاً بإتقان السرد، من حيث: الصوت السردي، والتبئير، ونمط السرد اللاحق.

---

٤) الرواية، ص٩
٥) الرواية، ص ٢٤
٦) الرواية، ص١٩٦

١) الصوت السردي:-

السرد كان متناوباً بين ساردين أساسين، الأول هو حسيسن السارد/الشخصية الأساسية، والتي تمثل الدائرة الأولى من الحكي، التي عانت وتألمت كثيراً بسبب قطع لسان السارد ومحاولة اغتياله، فكانت الحكاية أحد تجليات المعاناة، ومخاض للذاكرة المثقلة بألم الذكريات، فإنه رأى أنه لا بد من الكتابة والبوح، وإن لم يستطع الكلام، فإن الآلة الكاتبة ستفي بالغرض، ولو كان الإرهابيون حراس الظلام يعلمون بأهميتها، لصادروها وعاقبوا من يمتلكها.

ولأنه ناج من الموت، فيتعين عليه حكي الحكاية وإخبار البشرية جمعاء بمأساوية الحياة والظلم الذي عاناه، والذي سيعانيه غيره، إذا لم يحذروا:

«إن الحكاية بالتحامها بالحياة على هذا النحو الوجودي تسمح بالقول إن لا حياة بلا حكاية. فليس غير الناجين يخبرون فظائع ما عانوه وينقلون أخبار الآخرين، حتى أولئك الذين قضوا، فيؤمنون التواصل ويتجاوزون قطيعة الموت. فالإخبار اتصال بين مخبِر ومخبَر، لكنه أيضاً اتصال مخبَر بخبر وعبره بمخبَر عنه، فينتفي الفصل الذي يمثله الموت ويحضر الوصل الذي تؤمنه الحكاية».(١)

إن المقولة السابقة، كانت محفزاً للسرد لدى السارد حسيسن، كما كانت عند غيره من الساردين في الروايات الجزائرية التي تحدثت عن العنف، من مثل: «دم الغزال»، «بخور السراب». فلأنهم نجوا من الموت رأوا أن مهمتهم تتجلى في فعل الحكي، ومرارة الخيبة والمعاناة، والانمحاء في دائرة منغلقة من الخوف، حفزت لديهم الرغبة في استخدام الأنا، ليكشفوا عن وجودهم و ذواتهم التي انصهرت في بوتقة المعاناة، وليكون الأنا وسيلة فعالة في البوح، وكشف مايدور بالذهن والنفس من فكر وانفعالات، وليشعر القارئ بأنه أمام أحداث حقيقية، مسؤول عنها سارد شخصية في قلب الحدث، صريح الحضور، شاهد وعايش الأحداث، وحاول جاهداً سرد ماحدث بكل مصداقية، تبعد عنه عنه تهمة التطرف مع الذات.

وتبدو الدائرة الحكائية الثانية، وهي شديدة الارتباط بالدائرة الأولى، حكاية دون كيشوت، الذي زار الجزائر، ليجمع ذكريات جده، الأديب الأسباني سيرفانتس، فوجد نفسه، يعيد حكاية جده، ويحدث له ما حدث لجده، يعتقل وتتدخل السفارة الإسبانية، في موضوعه لتخرجه من الجزائر بلد العنف والإرهاب، وأثناء اعتقاله، يعيش قصة حب مشابهة لقصة

---

١) د.سامي سويدان، «مدارات السرد وفضاءات التخييل»، مرجع سابق، ص ١٦٩

حب الجد الميؤوس منها، وتتماهى حالة الحفيد مع حالة الجد، ويستعيد دون كيشوت ذكريات الجد في الجزائر، كما تتوفر للقراء نصوصاً بالغة الأدبية، بدءاً من قصة دون كيشوت، وصولاً إلى قصة الشاعر رينار التي يمتزج بها الحقيقي والأسطوري، فيتوازى النص الأدبي بجانب النص الواقعي التخييلي، ليكسو الحكاية الواقعية، بصبغة أدبية تنأى به عن ثنايا المألوف، ووحشية الواقع الذي ليس إلا صورة من صور العنف. وبالطبع فإن دون كيشوت سيروي عبر ضمير المتكلم مشاهداته في الجزائر، عن طريق ضمير المتكلم الذي يستئثر بغالبية السرد، و ليس من عبر الكتابة السردية وفق مقاطع كتابية معينة، بقدر ماتحتوي بشكل بارز في الكتابة، وهو شكل المذكرات، التي تعتبر من ضمن أشكال الخطاب المسرود، المتقاسمة مع بقية أشكال الخطاب المسرود: التقرير والرسالة والخطبة. وهذا النوع يحقق في النص تنوعاً وغنى في أشكال الخطاب من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنها تدل من جانب آخر على ملمح أصيل في حياة الآخر الغربي، وهو كون كتابة المذكرات عادة أصيلة في حياته، فحيثما يسير فإنه يدون مذكراته وتذكراته مأرخة يوما بيوم، ومن مجموعة المذكرات سيتعرف القارئ على حياة دون كيشوت، قبل مجيئه للجزائر، وكذلك سوف يخبر بما جرى له في السجن، الذي يفترض أن لا أحد يعلم بما حدث سواه وسوى المسؤولين في المعتقل، وبكتابته للمذكرات سيسد ثغرة سردية خاصة بمصدر معرفة السارد بحكايته، فيقول عن لحظات وجوده الأخيرة في الجزائر: «منذ وصولي إلى هذا المخزن لم أقم بأي شيء مهم ولهذا لم يحضروا لي أي مترجم. لم يحدثني أحد. شعرت برغبة مجنونة لرؤية مايا ولو للمرة الأخيرة قبل مغادرة هذا البلد. تمنيت توديعها وتوديع حسيسن الذي تنتظره كل البلاوي بسبب حماقتي ولكني على يقين أنه سيعرف كيف يخرج كبيراً».[٢]

يذهب من الجزائر ولا يشده لها سوى شخصيتين، مايا المحبوبة، وحسيسن مضيفه في الجزائر. في قرابة الخمسين صفحة من صفحات الرواية تحتل المذكرات هذا الجزء من السرد لتنوب عن حسيسن في السرد، كما تنوب عن السارد الآخر كلي المعرفة المتخفي الذي يقوم بسرد الأحداث بدلاً من حسيسن، عندما يتعلق الأمر بأحداث لم يحضرها حسيسن، يقوم السارد شبه الغائب لأنه يغيب عن السرد، عندما يقوم حسيسن بالسرد، ويحضر عند حدوث أحداث سردية لا يحضرها حسيسن، وبالطبع فإن السارد سيستخدم ضمير الغائب الـ «هو»، ليعبر عن أحداث الرواية، هذا الضمير الذي سيحصل على مناعة من قبل المتلقي، لأنه سيشعر القارئ بحياديته في عرض الأحداث، بينما الأنا المستخدم من قبل دون كيشوت وحسيسن سيسهمان في كشف خبايا الروح ودواخل الشخصيات التي لن يتمكن السارد

٢) الرواية، ص١٩٦

الخارجي من معرفتها، ومن هنا يمكن القول بإن الصوت السردي، ينم عن رؤية سردية متقنة، لا تتأتى إلا لروائي قدير متمكن في عالم السرد مثل واسيني الأعرج.

٢) الحديث عن الصوت السردي سيقود إلى الحديث عن التبئير في النص، وهو متوقف على طبيعة السارد من حيث علاقته المعرفية بالأحداث والشخصيات، كما هو متوقف كذلك على مدى حضور السارد في أحداث السرد، هل هو سارد صريح الحضور أو متخف، وبما إن السرد يعتمد على أكثر من سارد، فإن درجة التبئير تختلف من سارد لسارد، فحسيسن ودون كيشوت اللذان يعدان ساردين صريحي الحضور في النص، لكن ليسا كليي المعرفة، ومعرفة كل منهما ستتوقف على معرفة الآخر، فدون كيشوت يحصل على معلوماته من حسيسن عند قدومه للجزائر، ويكتشف معه غرائب الأحداث فيها، وحسيسن سيكون الأمر بالنسبة له كذلك، فإنه عندما يعلم باحتجاز حسيسن سيعرف الأمر من المسؤولين في الجزائر، ومايخص دون كيشوت سيتعرف عليه من خلال كورديلو المذكرات، وخبر رفضه من منصبه كمسؤول العلاقات الثقافية الجزائرية الإسبانية، سيعرفه من سكرتيرة الوزير، وبذلك فإن الرؤية في السرد، هي رؤية محايثة، والتبئير هو تبئير داخلي، والسرد متعدد التبئير، ينتقل السارد بمعرفته من مبئر إلى آخر، مما سيفيد في قضية مصداقية السرد، ولن يترك المجال لسؤال من القارئ كيف عرف السارد ومامدى مصداقيته؟ ولكن عندما ينتقل السرد إلى الراوي الخارجي كلي المعرفة، فإن معرفته ستكون أكثر من معرفة الشخصيات، وبالتالي سيكون السرد فيها سرداً غير مبأر.

٣) قدم السارد سرداً لاحقاً بعد وقوع الحكاية وانتهائها، فالسارد يحكي عن تجربة خاضها وعانى منها، وإن كانت أحداثها انتهت فإن الجرح لم يلتئم، ولن يشفي السارد من هذا الوجع إلا عندما يحكي، ويمارس لذة البوح عبر الكتابة عن شبكة الخوف المتورمة في أعماق روحه: «الكتابة.. لا شيء سوى رعشة الألم الخفية التي نخبئها عن الآخرين حتى لا يلمسوا حجم المأساة، وجحيم صراخات الكلمات المذبوحة بنصل صدئ»[١]. ويعبر عن صيغة السرد اللاحق من خلال الزمن الماضي، فيبدأ بسرد الحكاية قائلاً: «كل شيء بدأ ذات صباح صيفي جميل».[٢]

وهذا السرد يتمازج فيه أكثر من إيقاع، الماضي والحاضر، الأدبي مع الخيالي، السلام والخوف، الخير والشر: «كان رياس البحر قد أسروا ذلك الجد البعيد، فقضى في الجزائر

١) الرواية، ص٩
٢) الرواية، ص١٣

خمس سنوات. وهاهو الحفيد ليتعقب آثار جده زمن إعلان الجماعات الإسلامية عزمها على قتل الأجانب. هكذا تبدأ رحلة البحث في حي شعبي وفي المتحف ومزبلة السمار العمومية. وباختطاف هذا العالم السري الذي يتضافر فيه اللصوص والقتلة والمتنفذون للصحفي الأسباني. تبدأ قصة - حسيسن - حسان الموظف في وزارة الثقافة، والذي رافق الأسباني، فقادته الرفقة إلى عالم سري آخر في دهاليز المثقفين».[٣]

واسيني الأعرج كاتب من جيل من الكتاب، يجمع بين الأصالة والتجريب، أصالته تتجلى في توظيفه للسير الشعبية، والأساطير العربية والجزائرية، وفي إعادة قراءته للتاريخ، الواضحة في أكثر من عمل من أعماله، وتجريبه يكمن في طرقه لطرق لم تكن مطروقة ولاهي بالمألوفة، وفي نهله من منابع الفكر العالمي، فهو في «حارسة الظلال»، كما يقول كمال الرباحي، إنه تأثر بكتاب أمريكا اللاتينية من مثل ماركيز، واستورياس، هذا الأخير الذي استفاد منه في تقنية سردية وهي تكبير المنظر أو ما يسمى ب»اللقطة الأمريكية»، التي يعمد بها الروائي إلى زرع التهكم والتشويه والسخرية في لغة النص، فحسيسن يصف ممثل السلطة الجزائرية في وزارة الثقافة: «لم يستقبلني زكي إلا على الساعة التاسعة والنصف. كان غارقاً في أوراقه، لا تظهر إلا صلعته التي كان ينكسر عليها الضوء العمودي النازل من الشفق. لا أفهم لماذا قصيرو القامة يصرون دائماً على المكاتب التي تتجاوزهم».[٤]

وينتشر الأسلوب الساخر بين ثنايا النص، ليشمل جميع الشخصيات، ليطال السارد نفسه المسمى بحسيسن، وهو لتصغير مكانته كمثقف في زمن الجهل والتخبط.

٧) دائرة السرد الأسطوري في «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»:

رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» تعد من الروايات التي تتعالق بها أكثر من دائرة موضوعاتية ودلالية، وعلى من يقرأها يأهل نفسه على إنه أمام سرد يعرض للواقع الحقيقي بتخييل أسطوري وعجائبي، وصوفي، ومقارب هذه الرواية عليه أن يستعد للترحال إلى عوالم مختلفة عن غيرها من الروايات، التي تقارب الواقعي من خلال تخييل واقعي، عالم الصوفية وعالم الأسطورة ممتزج بالواقع والراهن الجزائري، ولكن بفنية عالية لا تضاهيها إلا نصوص نادرة.

والطاهر وطار، هو ومجموعة من الروائيين الجزائريين الذين راهنوا على كتابة رواية جزائرية باللغة العربية، من مثل: واسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي. أرادوا ترسيخ فن روائي عربي يجمع بين طرفي الأصالة والتجريب، لا ينسى ماضيه وثقافته، ولا يفوته أن ينهل

٣) د.نبيل سليمان، «جماليات وشواغل أدبية»، مقالة انترنت، مرجع سابق
٤) الرواية، ص ٢١٣

من التقنيات السردية الحديثة التي تسهم في ولادة نصوص بكر ومبدعة، لا تقل في قيمتها عن مسيرة الرواية العالمية.

والباحث في مسيرة الروائي الطاهر وطار، سيجد نفسه أمام روائي مبدع مستمر التجدد والتحول، يعتنق التجريب بغية الوصول إلى خلق عالم روائي تخييلي يكشف معاناة الإنسان العربي بأدبية عالية. فنصوصه: «اللاز»، «الزلزال»، «عرس بغل»، «تجربة في العشق»، «الحوات والقصر»، وأخيراً رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، خير شاهد على هاجس الروائي في التجريب وطرق أحدث الطرق في إنتاج الرواية. فالواقعية الاشتراكية متجلية في كل من: «اللاز» و«الزلزال»، والنفس الأسطوري والملحمي والصوفي يبرز في كل من: «تجربة في العشق» التي نهضت على أسطورة بروميثيوس حامل الشعلة والنار، كرمز للعلم الذي يقابل الظلام في عالم الآلهة وكبيرها زوس. ورواية «الحوات والقصر»، و«الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، المتوسلتان بعالم الأسطورة والصوفية لكشف الأيديولوجية الأصولية في العالم العربي.

والصوفية وإن كانت تحمل بين ثناياها واقع الرجل الزاهد المتدين، فهي لا تخلو من بعض الجوانب الأسطورية الخيالية، فيما يسمى عند الأحياء الشعبية بكرامات الولي، والإيمان والاعتقاد بفاعلية كراماتهم. ومليئة كتب الصوفية بهذه المعتقدات والكرامات. والطاهر وطار في توظيفه للقصص الصوفي والأسطوري، ينحو هذا المنحى متبعا كبار الأدباء في هذا النهج، جيمس جويس وروايته: «عوليس»، و«بروميثيوس» ألبير كامو، وغيرهم من الأدباء العرب والأجانب، الذين وجدوا في الأسطورة رمزاً من الرموز، التي تمس توجه الإنسان نحو البدائية على الرغم من انتسابه إلى القرن العشرين، كما يبين عبد الواحد الفقيهي أهمية النسق الأسطوري: «قطاع واسع يتميز بعالميته وزمنيته ويشكل ذلك المخزون البدائي العميق المركب من الأشكال والصور الخيالية والخارقة المجسدة لتجارب الإنسان القديم، ومشاعره وخوفه إزاء الظواهر الطبيعية والاجتماعية التي كان يقف مشدوها أمامها».[1]

ووطار عندما لجأ إلى القالب الأسطوري والصوفي، فإنه أراد التعبير عن عودة الإنسان الجزائري إلى حياة البدائية، رغم عيشه في العصر الحديث، الذي غيب الحوار ولجأ إلى السيف، ولغة العنف والدم، وكأن الجزائر تتخبط في عالم الوهم والخيال، كما إنه يعبر من ناحية أخرى عن تبني الطاهر وطار للفكر الأصولي، الذي يدعي التصوف وبذر وترسيخ مبادئ الدين الإسلامي في الحياة عبر السيف، فهو يسخر من هذه الأفكار المتطرفة المنحرفة، التي ستعلن عن تداعيها في نهاية الرواية. كما يسخر من ارتداء الإرهابي الأصولي

١) د.حسين خمري، «فضاء المتخيل»،منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص١٩١

لزي الصوفي الحامل لمعاني النقاء والصفاء والتقرب إلى الله من خلال الأعمال الصالحة: «وتكمن البذرة الصوفية في كل إنسان، في إحساس عميق يتمحور حول حقيقة فكرية أساسها تأدية الفرائض واعتناق الدين، تأدية لذاتها وليس ابتغاء لمردوداتها الحسنة في عالم الدنيا أو عالم الآخرة؛ اجتلاب خير وثواب، واجتناب شر وعقاب.. أي كيف يمكن أن تكون العبادة، غاية في نفسها، ولا يكون وراؤها هدفاً سوى المحبة والقرب».[٢]

وبالطبع هذا يغاير صورة الولي الطاهر المرسومة في الرواية، لأنه ولي صاحب مقام، ويحيط به مجموعة من المريدين، يبتغي أن يحولهم إلى جنود يقاتلون المسلمين من حولهم بتهمة الردة.

وهذا الاعتناق لعباءة الصوفية والإصلاح، ليست هي وحدها من بين التجارب الروائية، بل هناك تجربة أخرى رائدة لجمال الغيظاني في روايته «التجليات»، التي اتخذت من تجربة ابن عربي متكئاً تنطلق منه لنقد الواقع العربي الراهن، وتاريخ مصر المعاصر، معبرة كذلك عن فلسفة الغيظاني الوجودية حول الموت والغربة[٣]. ولكن تجربة الطاهر وطار تغاير تجربة الغيظاني مع الصوفية في أن وطار تبنى الفكر المنحرف الأصولي، وتقويض دعائمه من خلال تبني مرجعيته الفكرية نفسها، وجعل الشخصية الإرهابية نفسها ممزقة ومتداعية، بين مجموعة من الأفكار والأيديولوجيات الغربية والمرجعيات الدينية.

وعمل الطاهر وطار هذا يتعالق مع عمل روائي للأديب السعودي ثابت المهنا روايته «الإرهابي ٢٠»، المتبنية لرؤية ومنطق رجل كادت تضيعه الأصولية المتطرفة في السعودية، العاملة على تضليل أفكار الشباب، وتعبئة عقولهم بسموم العنف والتدمير، إلا أن دخوله في الجامعة، ودخوله كلية الآداب، وعلى وجه التحديد اللغة العربية، أنقذه من وطأة الجماعات الأصولية، التي نظمت تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر في الولايات المتحدة الأمريكية، المتكونة من تسعة عشر إرهابياً، كان من الممكن أن يكون هو الرقم عشرون في المجموعة الإرهابية، وهو بعمله هذا يعرض لمنطق الإرهابي الذي ينطلق منه في تكفير الآخرين، كما يغوص في دواخل نفسية المتطرف، الذي تتناوبه الكثير من المشاعر المتناقضة، الباعثة للحزن والضيق الناجمة عن الانحراف عن السلوك الطبيعي والفطرة التي تنبذ القتل والعنف والتدمير[٤] إلى منطقة قتل النفس التي حرم الله إلا بالحق.

---

٢) د.ناهضة ستار، «بنية السرد في القصص الصوفي»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص٢٨

٣) د. ثناء أنس الوجود، «قراءات نقدية في القصة المعاصرة»، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، ص ٦٢

٤) عبدالله ثابت، رواية «الإرهابي ٢٠»، دار المدى، سوريا، لبنان، العراق، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م

وكي تتضح رؤية الطاهر وطار في العمل الأدبي، يتعين عرض الصوت السردي بتحديداته المختلفة، ومستوياته المتعددة، من حيث وجود السارد واختفائه، وضمائر السرد المشتغل عليها في النص، وترتيب السارد للعلاقات الزمنية في السرد، وأخيراً وجود التبئير في السرد. وكما هو معروف أن الطاهر وطار من الكتاب الذين يسعون دائماً على أن يتآزر الشكل والمضمون لخدمة فكرة الرواية ونظرة المؤلف، كما يكون الشكل دالاً على مرامي الكاتب من وراء الحكاية، مثلما تؤكد إحدى المقالات النقدية: «يقول وطار إن كتاباته تنبني على علاقة جدلية بين الشكل والمضمون. إنه يمزج بين بين وعي سحرية أو الخيال الجامح. والسمة المشتركة في أعماله هي استعانته بماوراء الواقع».[١]

١) الصوت السردي في الرواية قد انطلق من ثنائية الحضور والغياب، السارد الغائب العليم بكل شيء، وهو السارد التقليدي في القصص، المنطلق عبر ضمير الـ«هو»، والآخر هو شخصية الولي الطاهر، الشخصية الرئيسية في السرد، التي تسرد ما تواجهه من أحداث سردية تتعلق بها وبمن يحيط بها.

أ- السارد الغائب المتخفي: وهو من قدم الحكاية للقارئ، وقدم الأحداث السردية التي لم يكن الولي الطاهر على علم بها، و من الملاحظ أن هذا السارد الغائب عن النص، كلي المعرفة، يقدم السرد بالتناوب المتبادل بينه، وبين الولي الطاهر السارد الآخر، فبعض المشاهد السردية والأحداث يقدمها السارد الغائب، وأخرى يقدمها الولي الطاهر كلي الحضور، فيصبح السرد مرة لـ«هو»، ومرة لـ«أنا»، وهذا فيه عرض للثنائيات الضدية، بين الأنا والآخر، بين الغائب والحاضر، بين تغييب الذات، وتصارع الأخرى في الحضور. فالسارد الغائب يقدم الحكاية، ويقدم ظهور الولي الطاهر في قوله:

«توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل ميل، بشكله المربع وطوابقه السبع آه أخيراً.

تنفس الولي الطاهر في أعماقه، وقال بصوت منخفض، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضباء:

ـ بحول الله وحمده ها نحن من جديد، نرجع إلى أرضنا».[٢]

ويبدو من المقطع السردي السابق إن السارد كان معنياً بعودة الولي الطاهر لمكانه ومقامه

١) د.محمد الداهي، «واقع وآفاق النقد المغاربي»، www.midouza.net

٢) الرواية، ص١٦

الزكي، واصفاً المكان، كما يصف العودة التي لم تكن سهلة بالنسبة للولي الطاهر بقوله: «آه أخيراً»، الدالة على غياب الولي الطاهر طويل المدى عن أرضه، هذا الغياب غير المعلوم الأسباب، والدوافع، ولا حتى معلوم مكان الإقامة للولي الطاهر. ويتضح أيضاً إن السارد هنا كان على علم بكل شيء، لأنه علم بما يقوله الولي الطاهر بصوت منخفض، ويعرف ما يفكر به الولي الطاهر في دخيلة نفسه. ولا يفوت السارد العليم كذلك أن يمارس سلطته في التعليق على الأحداث، وأفكار الشخصيات، ويوضح ويبرر التصرفات، من دون أن يسمح للمتلقي سؤاله من أين علمت هذا؟ لأنه اتخذ اللاموقع موقعاً، وفعل وظائفه في السرد على أتم وجه.

ولكن هذا السارد الذي وقف من زاوية معينة يقدم الأحداث السردية، ليس مجرد راو يحكي الحكاية، كما تقول أحلام ساكر في بحثها عن الرواية: «نلاحظ من خلال هذه اللوحة وكأن الكاتب وقف في زاوية ما، وراح يراقب الموقف ويصوره دون أي تدخل منه ودون أي انحياز منه لأن طبيعة الموقف لا تدعو إلى تحيز».[٣]

والكلام السابق، كما ترى الباحثة، عار من الصواب، لأن السارد، وإن قدم الحكاية بضمير الغائب، فإنه لم يتبرأ من أيديولوجيته، وتطرفه، ووجهة نظره المصاحبة لوجهة نظره الشخصية، فهو يؤيد الولي الطاهر، ويتحرك من نفس الزاوية التي يتحرك منها الولي الطاهر، فما لا يروق للولي الطاهر ويمتعض منه، لا يروق كذلك للسارد، فالسارد لا تعجبه شخصية يحاربها الولي الطاهر، وهي شخصية محمد عبد الوهاب، فيمارس لغته المتحيزة في وصف هذه الشخصية، ليس من منطق الولي الطاهر فحسب، ولكن من منطقه الخاص: «لكن فهم. فهم ماهو مكتوب، فهم بالقوة، أن صاحب هذا الوجه الذي يتصنع البلاهة، فتى من فتيان هذا الزمن».[٤]

فواضح أن وصف وجه يتصنع البلاهة من قبل السارد ينفي موضوعيته، وإن كان يعرض مايعرضه من خلال نمط السرد الموضوعي. ويلاحظ أن السارد عبر ضمير الغائب الذي لا يتيح للقارئ تحديد صفاته وشخصياته، هو سارد من نمط مغاير للسارد المتواجد عادة في السرد الصوفي التقليدي، حيث يعرض الحكاية سارد يكون أحد الشخصيات الثانوية في السرد، مصاحب لشخصية الولي، ويسرد حكاية الولي الصوفي بناء على مصاحبته له، من خلال ذكر أقواله ومآثره، عبر صيغ سرد تقليدية: «قال لنا وحدثنا»، وكأن الطاهر وطار عبر بضمير الغائب الذي يروق له تصوف الولي وتطرفه، يقدم صوت الطرف الخفي الذي يشجع

٣) ساكر وأحلام شلقي، «تحليل الخطاب الأدبي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، جامعة ورقلة، الجزائر، أطروحة ماجستير، ص١٤

٤) الرواية، ص١١٥

التطرف والعنف من دون أن يستطيع القارئ تحديده. هم نفسهم حراس الظلال، الذين يحرسون أعمال العنف من دون أن يكشفهم أحد لأنهم يرتكبون الجريمة في الظلال.

ب- السارد المتكلم:

بخلاف السارد بضمير الغائب، الذي ينطلق من دائرة السرد الموضوعي، فإن الولي الطاهر سارد الحكاية في الرواية، يتكئ على دائرة السرد الذاتي، التي يقدمها سارد متواجد في الحكاية، عبر ضمير المتكلم الـ«أنا»، و الولي الطاهر كسارد وشخصية أساسية في السرد يعتبر سارد/شخصية إشكالية، لأنه وإن تحدث بثقة ويقين، فهذا لا يمنع من أنه يعيش تناقضات فرضتها عليه ظروف الحياة، وأفرزتها الانقسامات التي تعيشها الأمة العربية.

وهذا التناقض بارز في قول السارد الخارجي عنه: «لقد قرأ الفلسفة، وسكنه من سكن السهروردي، فعاد في كتبه الأولى يبحث عن جذور الوثنية، في تجاويف الأديان والأهرامات، ثم سوى بين الإخوان المسلمين والملاحدة والشيوعيين، وراح يستنطقهم في أعمال كثيرة، ثم «سجن» الله في حارته وجعل الأنبياء فتوة العهود المختلفة. فهمه النصارى واليهود، فكافأوه ليكون رمزاً وقدوة، ونصباً لمخنا الفاسد».[1]

النص السابق على قدر ماهو موضح لضياع وتشرذم شخصية الولي الطاهر أمام المذاهب والتيارات والأيديولوجيات، فهو أيضا يوضح الرؤية الأيديولوجية للروائي التي تسربت عبر وصف السارد للولي الطاهر، الذي كشف عن مراحل الأصولية وتطوراتها، لغاية وصولها لتشويه صورة الأنبياء، وتحميلهم صورة الفتوة لكل عصر من العصور، أي إنهم يحملون رمز القوة الجسدية بدلاً من رمز القوة الروحية، وهذا مخالف للواقع.

وتتأكد أيديولوجية الولي الطاهر في الرواية من خلال أفعاله وتصرفاته في الرواية، فهو وإن أكثر من العبادات والطاعات، والصلاة، والدعاء واللجوء إلى الله، فإنه يعتقد إن عليه إصلاح فساد العالم الإسلامي بحد السيف والقوة، وحول مريديه من العباد الذين هم في السياق الحقيقي يتعلمون التصوف والعبادة، إلى جنود الله يحاربون المرتدين عن الدين، حالهم حال الأئمة الصالحين، وأمراء الجيش الإسلامي في عصور الإسلام الأولى، عارضاً بذلك لخالد بن الوليد رضي الله عنه، ومحاربته للمرتدين عن الإسلام، مع البون الشاسع بين الحالتين.

---

١) الرواية، ص١٥٢

ولكن السؤال هنا، من أين انطلق الولي الطاهر، وماهي مرجعيته التي أملت عليه التصرفات؟

كانت مرجعية الولي الطاهر كرجل صوفي متدين، بعض الشخصيات العجائبية في تاريخ التصوف الإسلامي، ذات القدرة الهائلة على فعل الخوارق والمعجزات، الدالة على: «صدق دعوى الصوفي وصحة مذهبه وطريقته التي تدهش أو تذهل ليس عامة الناس فحسب، بل أهل الطريقة أيضاً كل بحسب مرتبته وأحواله ومقدار علمه ونوع تجربته».(٢)

هذه التجربة الصوفية الواقعية، ستتحول في ذهن المخيلة الشعبية، إلى شخصيات صوفية عجائبية تقوم بالأفعال الخارقة، كشخصية الخضر عليه السلام، وشخصية الولي صاحب الكرامات، وشخصية المنقذ المجهول، والشخصيتان الأخيرتان، ستتجليان في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، من خلال نهج الولي الطاهر لصفاتهما وأدوارهما في الحياة، فالولي الصالح صاحب الكرامات، هو من يقوم بأفعال خارقة من أجل إقناع العامة بصدق تصوفهم وزهدهم وإخلاصهم لله، كالمشي على الماء والجلوس في الهواء(٣)، وقد تجلى الأمر هذا في شخصية الولي الطاهر الذي اتخذ من العضباء ناقته المسماة على ناقة الرسول صلى الله عليه وسلم، وسيلة للتنقل والسفر والترحال، مدى كل القرون والعصور، فلا يعلم القارئ لها عمراً محدداً، كحيوان خرافي أسطوري مستوحى من واقع البيئة العربية الصحرواية، ككرامة من كرامات الولي الطاهر:

«والمؤكد لدى الأولين والأخيرين من الأتباع، أن العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن».(٤)

وهو هنا يدعم مرجعيته بقربه من الرسول، فوسيلته في التنقل بين الديار الإسلامية هي ناقة الرسول صلى الله عليه وسلم، كرمز للدعوة المحمدية ومبادئها الشريفة السامية.

وعليه فإن استخدام السارد لضمير الـ«أنا»، قد قدم نوعاً من السرد له: «القدرة على إزالة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، ويجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف فيذوب الحاجز الزمني الذي هو بين زمن السرد وزمن السارد كما إنه يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي متوهماً أن المؤلف هو إحدى الشخصيات التي تقوم عليها الرواية، التي لا تعرف من تفاصيل السرد المستقلة وأسرارها إلا بمقدار ماتعرف الشخصيات الأخرى».(٥)

٢) د. ناهضة ستار، «بنية السرد في القصص الصوفي»، مرجع سابق، ص١٩٢
٣) السابق، ص١٩٤
٤) الرواية، ص١٩
٥) أحلام وساكر شلقي، «تحليل الخطاب الأدبي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، مرجع سابق، ص١٥

فالولي الطاهر كان يقدم السرد عبر الأنا، مقنعاً السارد بمنطقية وواقعية الحالة التي يعيشها، على الرغم من كونها أحداثاً عجائبية غرائبية، إلا إن التصاق ضمير المتكلم بالسرد، خفف من وطأة هذه النزعة الغرائبية العجائبية.

ومن الملاحظات الهامة على صعيد استخدام السارد للـ«أنا»، إن الأنا هنا اختلفت عن أنا الأصوات السردية في الروايات سالفة الذكر، فضمير الـ«أنا»، في كل من رواية: «شرفات الكلام»، و«بخور السراب»، و«دم الغزال»، و«حارسة الظلال»، كان يكشف عن وجود إنكسار في الذات، وضعف ووهن يحتاج إلى البوح والتنفيس عن الذات، فعثر كل سارد من ساردي الروايات السابقة ضالتهم في هذا الضمير. بينما الولي الطاهر في الرواية يشتغل على الأنا، انطلاقاً من حضوره القوي في النص، الكاشف عن حضوره وفعاليته وسطوته في المجتمع، لأنه صوت الإرهابي الذي ينطلق من القوة والعنف، وتغييب الآخرين: «كبرت ثلاثاً، واقتحمت. كانوا قد تجمعوا في غرفة واحدة، على مايبدو، لكن للحيطة، أمرت من معي من المحاربين، بخلع أبواب الغرف الأخرى. في الطوابق الثلاثة».[1]

تجلى في النص السابق مدى قوة الولي الطاهر وسطوته وسيطرته على الأوضاع، يأمر وينهي، ويخطط وعلى المريدين تنفيذ الأوامر من دون نقاش.

وقد أبدت الباحثتان أحلام و ساكر شلقي مقولة حول الصوت السردي، واستخدام السارد للـ«أنا»، إذ تربط استخدام السارد للأنا، ماهو إلا ارتباط بتجربة الكاتب الذاتية: «ومن هنا نستطيع القول إن الرواية ماهي إلا ترجمة ذاتية لمؤلفها وإنها وقعت بالتفصيل»[2]. القول السابق مخالف للصواب، فكيف تكون الرواية ترجمة ذاتية للمؤلف، والمؤلف الطاهر وطار نفسه يكتب ضد الأصولية والتطرف، بل المؤلف عبر عن الأفكار الأيديولوجية للأصولية بكل تجرد وموضوعية، وبالتالي هو يعبر عن طرف نقيض له وليس معه.

٢) نمط السرد في الرواية يجمع بين النمطين الاثنين نمط السرد الموضوعي، ونمط السرد الذاتي، وتشكل هذان النمطان من استخدام المؤلف للسارد الخارجي العليم عبر ضمير الهو، والسارد الداخلي الصريح عبر ضمير المتكلم، من خلال الولي الطاهر، و تفعيل هذين النمطين قد يكون دالا على رغبة الروائي في التأكيد على ثنائية الشكل والمضمون، وحوار الأنا والآخر وعدم تغيب طرف لطرف آخر.

وكان السرد كذلك سرداً متساوقاً، بحسب ترتيب السارد للعلاقات الزمنية بين الخطاب

١) الرواية، ص٨٩
٢) الرواية، ص١٦

والحكاية، فبدأت الحكاية مع بدء الخطاب وانتهت معه، بدأت مع وصول الولي الطاهر إلى المقام الزكي، ومحاولته لحل أزمة الأمة الإسلامية، وبناء دولة إسلامية تقوم على دعائم إسلامية، وانتهى به الأمر إلى قتل بلارة الجنية التي أثارت الفتنة في المقام الزكي، وأربكت المريدين والمريدات، وفيها إشارة إلى الفتنة التي حدثت في الجزائر في الفترة الأخيرة، وكان قتلها من قبل الولي الطاهر، حلا للأزمة، ودحضا للفتنة التي تفتك في قلب الجزائر.

٣) فيما يخص التبئير في النص، فإنه توزع على مستويين، ففي حالة السارد الخارجي، الذي يعلم أكثر مما تعلم الشخصيات، فدرجة التبئير في النص يساوي صفراً، أي لا تبئير في النص.

ولكن السارد الداخلي، الولي الطاهر، فعلى الرغم من أنه ولي متصوف وله من الكرامات التي تتيح له معرفة دواخل الأمور، مثل حالة التجلي، والرؤيا، والاستبصار، فإن الولي يعيش حالة من الذهول والتفاجئ بغرابة الأحداث، فحين وصوله للمقام يتفاجأ بأن الوضع غير مستقر، ويكشف عن فتنة حادثة في المقام، بين المريدين والمريدات، كما يرتحل وناقته العضباء، فيتفاجأ بأن الأوضاع تخالف الشريعة الإسلامية، وإن الولي الطاهر الذي يعود إلى الزمن الحاضر، بعد غياب استمر ألف عام، يرى الأمور مختلفة عن أوضاع المسلمين في الماضي، فكان هذا سبب دهشته وجهله للأحداث، وساعدته رحلته وتنقلاته على العضباء في كشف الأحداث، وسبر أغوار الواقع. ويبلغ التبئير مداه في النص في الفصل الخاص بالسبهللة، تلك الحالة التي تصيب الصوفي، وتجعله يلتبس في الأمور من حوله، فلا يدرك الحقائق ولا مايحصل له من أمور، فتحدث فتنة في المقام من رؤيا يراها كل من في المقام، حول شخصية نسائية زائدة في المقام، تتدعي بأنها بلارة، كما يكشف عن لبس حول شخصية رجالية زائدة تتدعي بأنها شخصية الشاعر مالك بن نويرة، فيبدأ الولي الطاهر في التحقيق بالموضوع ليكشف هذه الشخصية التي تحدث الفتنة في المقام، فالولي الطاهر يجتمع بمن في المقام، وبعد أسئلته لهم يتوصل إلى أن من في المقام يعيشون حالة اسمها السبهللة: «تسمية من عندي لحالة صوفية كاذبة، تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه، فلا هو بالنائم ولا هو باليقظ».[٣]

ينبغي القول في نهاية الحديث عن مستوى الصوت السردي في الرواية، التي تتعدد جوانب رؤيتها، إن القارئ مهما أول وقرأ، سيحس بأنه أمام نص معجز، يحيل على أكثر من قراءة وأكثر من أيديولوجيا، وأمام كاتب ذي مراسة وتجربة روائية متميزة.

٣) الرواية، ص ٧٣

٨) الصوت السردي والسرد العجائبي في «مرايا متشظية»:

تنتمي رواية «مرايا متشظية» إلى الرواية الجديدة، التي تعتمد السرد العجائبي، في تقديمه لأحداث خارقة وشخصيات خيالية لا تقارب الواقع بشيء، التي اهتم بها مؤلف الرواية، الناقد عبدالملك مرتاض، في طروحاته النظرية، ومقالاته النقدية، وتعد روايته هذه أكثر رصانة أدبية من سابقتها «وادي الظلال»، وهو لأن السارد نأى بها عن دائرة السرد التقليدي، من حيث السرد التخييلي العجائبي، الذي يعد أصدق تمثيلاً على تأثر الروائي من خلال سارده بسرد «ألف ليلة وليلة»، الذي كانت له إرهاصات في الرواية السابقة، إلا أنها في هذه الرواية تبدو أكثر حضورا في النص، والسرد العجائبي ماهو إلا «بنية عجائبية من خلال تعرضها لعالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، وعبر شخوص يتعرضون للتحول والتبدل وفي أحيان أخرى للمسخ، فنص «ألف ليلة وليلة» نص قائم على خرق الواقعي لعالم تختلط فيه مخلوقات مختلفة: الجن والإنس، المألوف والخارق؛ الشيء الذي يولد حيرة وتردداً عند المتلقي»[١]. وبالطبع هذا النوع من السرد أول ماظهر ظهر في قصص «ألف ليلة وليلة»، التي تقدم حكايات تجمع بين الإنس والجن، بين الحقيقي والخيالي، من أجل كسر رتابة المألوف والسائد، وإثارة عنصر التشويق لدى المتلقي، بالإضافة إلى تبني الروائي إلى الخلفية الفلسفية لنظريات مابعد الحداثة، التفكيك والتأويل والتلقي التي تجنح إلى نبذ كل حقيقة مطلقة، وتبحث حول مجموعة من الحقائق التي تناقض بعضها البعد، كما ترنو إلى جو من التباين والاختلاف في وجهات النظر والزوايا المتعددة، فجاء النص كتعبير صادق حول وجهة نظر المؤلف، المنبثقة من الرؤية السردية في نص «مرايا متشظية».

تكمن ملامح السرد العجائبي في النص من خلال الحكاية، التي تتعلق بأشخاص من لحم ودم، يعيشون في سبع رواب متباينة، كل رابية تقتات على ثقافة الدم، يتنقل بين الروابي السبع، ليسرد صوراً مكررة للعنف والقتل، لكنها مختلفة في دوافعها ومحفزاتها الواهية. ليشكل صوراً متشظية تشظي المرايا لحقيقة واحدة، تؤكد ثقافة الدم التي تتأتى على صور مختلفة، لتوضح عقلية واحدة ومرجعية واحدة، تنبذ القيم الروحية وكل ماهو إنساني وبشري، فالجن يدخل كعامل محرك للشر في الحكاية، وشيوخ الروابي السبع يهوون عالية بنت منصور، أميرة القصر، التي اختطفها الجني جرجيس، وتزوج بها، وحكم عليها ألا ترتبط بأنسي أبد الدهر، فيتقاتل أهل الروابي من أجل عالية بنت منصور، أو بمعنى أدق كان التقاتل في سبيل الحصول على السلطة والمال الذي يتيحه لهم القصر، متوسلين بالدفاع عن الدين كذريعة تبرر الروح البربرية الطاغية في نشأتهم.

---

١) د.يوسف وغسليني، «مدخل إلى العجائبية في أدب الرحلات»، مجلة ديوان العرب»، الجمعة ٢٨ كانون الأول، ديسمبر٢٠٠٧م. www. diwan alarab.com

وفيما يلي عرض لكيفية تقديم الصوت السردي للحكاية العجائبية التي تتضمنها:

١) كما كان الصوت السردي، في رواية «وادي الظلام»، يحاكي نظام القصص في «ألف ليلة وليلة»، وبقية القصص الشعبي في اعتمادها على راو يحكي الحكاية الأساسية، مع التأكيد على مواصفات هذا الراوي الذي لابد أن يكون مسنا، وفيه من التصوف الشيء الكثير، فإن الصوت السردي في «مرايا متشظية»، يحذو حذو سابقه، فيكون السارد، راو شيخ متصوف، يقدمه السارد في قوله التالي: «الشيخ يتهدج صوته. تطول لحيته البيضاء. يغمض عينيه. يسترجع أنفاسه. كأنه يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب. يسترسل وكأنه يهمس:..».[٢]

ثم يبدأ بالحكي وسرد الحكاية التي تبدأ من الصفحة ٣ ويستمر إلى ٢٤٩. إلا إن هذا السارد يعاني من مشكلة في الذاكرة، فلا يكاد يتذكر الأحداث إلا بعد مشقة وجهد، مما

يسبب في تشكيك القارئ بمصداقية السارد، لأنه يعاني خللا في الذاكرة، وبدون الذاكرة لا يتأتى الحكي. فيقول في أكثر من موضع في الرواية:

«اسمعوا يامن لا أدري من أنتم...؟»[٣]. فهو يحدث ناس لا يعي من هم، فكيف له أن يذكر حكاية تناقلتها الأجيال منذ زمن بعيد. ويقول السارد عن راوي الحكاية الأساسية في موضع آخر أيضاً: «حين وصل السارد إلى أمر أهل الربوة السوداء اضطرب عليه الأمر. وتوقف عن الكلام... ولم يستطيع أن يتم حكايته لنسيانه بعض الأحداث المهمة التي لا يمكن للعمل السردي أن يقوم إلا عليها».[٤]

كما يقول في موضع آخر: «ونسي السارد أية ربوة كان أهلها يغتالون بهذه الطريقة المتهجمة والمتوحشة».[٥]

وغير هذا فإن الأمثلة كثيرة على نسيان السارد وتشتته أمام أخبار الحكاية، التي تعتمد على أسلوب الإخبار والإسناد، وهو أسلوب عربي قديم، بدأ أول مابدأ في إسناد الأحاديث الصحيحة وتميزها عن الضعيفة، وفي تنقيح الرواة، والبحث في مصداقيتهم، من خلال البحث في أخبارهم ومتعلقات حياتهم، وأخلاقياتهم في تعاملهم مع الناس. وبعدها انتشر

---

٢) د.عبدالملك مرتاض، «مرايا متشظية»، الهيئة العامة للكتاب، اليمن، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص٣

٣) الرواية، ص٣

٤) الرواية، ص٨٧

٥) الرواية، ص١٢٤

هذا الأسلوب وساد في الكتب التراثية، فكان الكتاب القدامى ينقلون الخبر عن أكثر من مصدر، ويلجأوون إلى ذكر أكثر من راو، ويعتمدون أكثر الأقوال قرباً من الصحة، مثل كتاب «عيون الأخبار» لابن قتيبة. ويبدو عبد الملك مرتاض إنه مولعاً بالتراث حتى الثمالة، في أكثر من عمل سردي، يبرز في نص «مرايا متشظية»، من خلال استخدام أسلوب الرواية القديم، من مثل خبرنا، وحدثنا، وهذا راو ضعيف، كما يقوم بتنقيح الأقوال الواردة ويشكك في صحة الأحداث، ولا غرابة في ذلك فصانعو الأحداث هم بشر وجن، فكيف للذهن يقبل ويصدق هذا السرد العجائبي؟!

والسارد يبدو إنه مهتم في تنقيح الأخبار التي وصلته، ويعطيه جل إهتمامه في العرض، فهو يكثر في إعتماده على الروايات المتعددة، من أجل الوصول إلى أصوبها، لأنه منذ البداية يشك في ذاكرته، ويفقد ثقته فيها، ولا يظنها تسعفه في سرد الأحداث، فيقول:

«شاع في بعض الروايات الضعيفة أن عالية بنت منصور كانت زفت لأمير من أبناء الملوك الكبار».[١]

وفي موضع آخر يقول: «ولكن الأخبار اتفقت، في كل الأحوال،... وتذهب بعض الأخبار غير الموثوقة إلى أن..»[٢]. كما يقوم السارد بالمقابلة بين الروايات ليصل إلى أحكمها، وأصدقها: «وهذه الرواية المحكية عن أصل هذه الصبية تنفي الرواية الأولى التي تذهب إلى أنها ابنة عالية بنت منصور وجرجيس...».[٣]

إلا أنه وفي نهاية المطاف، وبعد صولات وجولات مع الشك واليقين، والتعب والإعياء في الوصول إلى حقيقة مطلقة، يعلن هدم حكايته وعالمه التخييلي، فيقول بعد ٢٤٩ صفحة، وإن القارئ لم يقرأ إلا صور مشتتة لسارد خرف، لا يعي حتى أسامي من هم أمامه:

«قال الراوي: بلغنا أن من الشيوخ من شكك في أن تكون هذه الحكاية وقعت كما سردها شيخ الحلقة هنا. وهم يشككون خصوصاً في أن يكون قد حدث طوفان الدم، أصلاً».[٤]

ومن الواضح أن المؤلف الضمني للرواية، عبد الملك مرتاض، يتبنى وجهة نظر تفكيكية، مابعد حداثية، ترفض ماهو سائد ومألوف، ولا تقول بالحقيقة المطلقة، بل هي تقول بلامركزية الأشياء، وعدم ثبات الأشياء، فإن كانت البنيوية تقول بأن لكل دال مدلول ثابت، فإن مابعد البنيوية تعتبر العلامة «ليست وحدة ثابتة ذات جانبين، كأنها «لاصق» يلصق مؤقتاً

---

١) الرواية، ص٧٦
٢) الرواية، ص١٣٥
٣) الرواية، ص١٤٣
٤) الرواية، ص٢٤٩

طبقتين متحركتين...»[٥]. وأصبح «كل دال يتحول إلى نوع من الحرباء التي تتبدل ألوانها مع كل سياق جديد».[٦]

وهذا واضح في كثير من المقابلات التي أجريت مع المؤلف، التي يؤكد من خلالها على سمات وملامح الرواية الجديدة، التي تتبنى هذه الوجهة من النظر. وبذا يتضح أن المؤلف يحاول أن يجمع موضوعتين هامتين، تكمن الأولى في المحافظة على التراث والأصالة، وتجلى هذا من خلال اللغة السردية الرصينة القديمة، لغة القرن الرابع الهجري، وأسلوب القصص الشعبي في «ألف ليلة وليلة»، وطريقة الإخبار والإسناد في كتب التاريخ القديمة. أما الثانية فهي الحرص على التجديد والابتكار والتجريب، في نظريات الحداثة ومابعد الحداثة، واتضح هذا من خلال رفض السارد، أو مجموعة الرواة الحقيقة المطلقة والسائدة، وتقديم فلسفة ديكارت التي تغرس الشك في كل شيء، وتنبذ الإعتقاد بقوالب الفكر المنتجة مسبقاً. ومما يؤكد على هذه النظرة قول عبد الملك مرتاض في مقابلة أجريت معه: «إن كفر النقد الجديد بالإنسان، أي بالتاريخ، وكل هذا نتيجة للحرب العالمية الثانية. ونتيجة لانهزام فرنسا، وهي دولة عظيمة في فيتنام، والجزائر، وجملة كبيرة من المعطيات أثرت في الكتاب الفرنسيين وجعلتهم ينبذون الكتابة على الطريقة التقليدية، ويكتبون رواية جديدة لا تتعامل مع الشخصية من حيث هي إنسان، وإنما تتعامل مع كل هذه المكونات على أساس أنها خيالية، ولا تحمل حقيقة إلا في داخل النص، ولا وجود لها خارج النص».[٧]

٢) شهد النص غزارة وتنوعاً في مستويات الصوت السردي، من حيث ضمائر السرد، ومن حيث تعدد الأصوات التي تقدم الحكاية، وبالتالي تعدد زوايا النظر، التي تضفي على الحدث أبعاداً أخرى، وتصورات أخرى.

فمن حيث ضمائر السرد، فإن الأصوات السردية قد تعاملت مع أكثر من ضمير، تتوزع الضمائر بين ضمير الغائب الـ«هو»، و المخاطب الـ«أنت»، والمتكلم الـ«أنا»، مما يؤكد على ديناميكية النص وفاعليته، ومما يشهد على وجود أكثر من سارد يحكي الأقوال، مما يتيح فرصة وجود التبئير، والسرد المبأر، بخلاف رواية مرتاض سابقة الذكر. كذلك يلعب التنويع في استحضار هذه الضمائر يلعب دوراً وظيفياً في النص، فالسارد الأساسي للحكاية، الذي يتكفل بجميع متعلقات الحكاية منذ البداية حتى النهاية، يستخدم ضميرين أساسين في سرده، ضمير الغائب الـ«هو» عندما يعرض لأحداث الرواية، أو يريد أن يصف

٥) رامان سلدن، «النظرية الأدبية المعاصرة»، مرجع سابق، ص١١٨
٦) السابق، ص١١٨
٧) د. عبدالملك مرتاض، «النقد والرواية الجديدان كفرا بالإنسان والتاريخ»، www.almoatamar.net

بعض الشخصيات ويمهد لحدث ما، فيستخدم هذا الضمير: «كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، أرض شاسعة واسعة عريضة رحيبة. تمتد أرجاؤها على مدى الأفق. أرض خصيبة عجيبة.... والناس في تلك الأرض الخصيبة لم يكونوا يزرعون. لم يكونوا يعملون شيئاً غير التنزه في أرجاء تلك الغابات».[١]

وبعد أن قدم السارد تمهيداً للحكاية، أعطى بها القارئ معلومات أولية حول شخصيات الحكاية، والمكان الذي يقطنون به، في جبل قاف، المكان الذي ليس له وجود حقيقي إلا في الحكاية، ومن ثم يخبر بأن أبناء غليان تفرقوا إلى رواب سبع، وهو بذلك قدم الملابسات التي انبثقت منها الحكاية. وبعد أن قدم ومهد فهو يستأثر أن يكمل السرد بضمير آخر، هو ضمير المخاطب، الـ«أنت»، والـ«أنتم»، الضمير نادر الاستخدام في السرد العربي، يقوم السارد بتفعيله في الرواية، وبث الحياة فيه، ولكن لم يستخدمه فقط من أجل تقديم شكل جديد من أشكال استخدام الضمائر، بل من أجل أداء دور دلالي في إطار رؤية المؤلف، فالسارد من خلال هذا الضمير، أولاً: قدم موقفاً رافضاً للعنف وكل رموز العنف، من خلال النبرة الخطابية العنيفة بين السارد والمسرود، بين السارد وشخصيات السرد، مما أدى إلى وجود صراع بين الأنا والآخر، بين أنا السارد، وشخصيات السرد (الآخر)، بين راو يعيش في العصر الحاضر، وحكاية تعود إلى آلاف القرون، لتمثل صراع الخير والشر، صراع الحاضر والماضي، صراع الحضاري مع البربري والوحشي. ويتضح هذا في قول السارد:

«ولأن الظلام يلفكم بردائه الصفيق؛ ولأنه يسميكم الظلام... فأنتم الظلام. والنور يسميكم الظلام. وتسمون أنتم النور الظلام».[٢]

ثانياً: ينطلق من موقف أيديولوجي يحتم على الإنسان مساءلة التاريخ، قبل مساءلة الحاضر، فلا تطلب من اليوم إلا ماجاء به الأمس، فالسارد هنا يقوم بدور المسائل والمحاسب لرموز العنف على بغيها وعدوانها، ويعدها هي المسؤولة عن الحياة الدامية التي تعيشها أجيال الحاضر، فما يحكيه السارد ويعرضه لآخر الماضي، يجده أمام عينيه كذلك، فيلتبس عليه الحاضر والماضي، فيستخدم الـ«أنت» لعل المخاطب يجيب، ولكن صدى من دون صوت: «وماوجد من زمانك الآن، سيوجد في الماضي السحيق. أو أنه وجد في المستقبل البعيد. لا تدري. حقاً. لا تميز بين دلالات الزمن الفاني. تدري فقط أنك تشم زهومة الدم القاني. تراك غارقاً فيه الآن. غارقاً إلى الأذقان»[٣]. وهذه التقنية الجديدة على النص الروائي، تكمن عند

١) الرواية، ص٥
٢) الرواية، ص٢١
٣) الرواية، ص١١

عبد الملك مرتاض في أكثر من نص«وادي الظلام» و«صوت الكهف»، التي يقول عنها الناقد حسين خمري، إنها أحد أشكال إشراك المتلقي معها، بتداخل بينه وبين المروي له في الحكاية: «وقد استعملت الرواية الجديدة هذه التقنية السردية انطلاقاً من فلسفة اجتماعية وجمالية تركز خاصة على القارئ/المتلقي، وذلك عن طريق استفزازه باستمرار، وإدماجه بطريقة غير مباشرة في أحداث عالم الرواية وفضائها وتوريطه في عدد من أحداثها».(٤)

إذن تنويع السارد بين ضميري الغائب والمخاطب، بالأضافة إلى وجود شخصيات أخرى قد قامت بسرد أحداثها، ومتعلقات الحكاية الخاصة بها عبر ضمير المتكلم، أعطى النص حياة وديناميكية وغنى في الدلالات، وتنوع الضمائر بين غائب ومتكلم ومخاطب ومجموعة مخاطبين «أغنى النص، وأعطاه روحاً وحركة، ودل على شدة الصراع وحدته، كما دل على قوة الانفعال، فإذا هو مشهد حي متحرك».(٥)

والصوت السردي، الراو الأساسي للحكاية، وإن وجد من يشاركه في سرد الحكاية وبعض الأحداث، فإنه سارد كلي المعرفة، يعلم كل مايحيط بحياة الشخصيات والأحداث، يمارس لغته ومنهجيته النقدية في نقد الأحداث، ويقوم بدور الناقد والممحص فلا يقبل بأي خبر يذكره حتى يتأكد من صحته، وإن لم يتأكد فإنه يبرئ ذمته أمام القارئ، ويقول على حسب الروايات الضعيفة، أو الأقوال الموضوعة.

كما إن هذا السارد متخف ليس له مكان محدد في مكان وزمان في الحكاية، وليس شخصية من شخصياتها، بل إنه آثر اللاموقع موقعاً له، لكي يتسنى له التحكم في عالمه السردي وشخصياته. وعلى الرغم من إنه سارد كلي المعرفة، المتصرف في كل متعلقات الحكاية، فإنه ستكون هناك شخصيات تحكي أحداثها بنفسها، من مثل شخصية شيخ بني بيضان الذي يهرب من قومه وبقية الروابي ليقابل عالية بنت منصور، فيحكي حكاية هروبه ووصوله إلى عالية بنت منصور، والأحداث التي حدثت في القصر، ومن ذلك يتشارك الراوي الأساسي، سارد الحكاية كلها، والراوي الجزئي، شيخ بني بيضان الذي يسرد الأحداث عبر ضمير المخاطب، فيخاطب نفسه بـ«أنت»: «والصبية تنتقل بك من منظر إلى منظر. ومن بناية إلى بناية أخرى. فتعبر بك الحدائق. وأنت مشدوه بما ترى وبما تصف لك هذه الصبية العجيبة الجمال..»(٦). وبالتالي فإن التبئير يحدث في النص، ويصبح السارد في بعض أجزاء الحكاية

٤) د.حسين خمري، «فضاءات النص»، مرجع سابق، ص١٦٩

٥) أحمد زياد محبك، «المنظور في السرد القصصي»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العددان ٤١٦ كانون الأول ٢٠٠٥م

٦) الرواية، ص١٢٥

معرفته وإدراكه للأمور تتساوى مع معرفة وإدراك بعض الشخصيات لها، فيحدث سرد مبأر من الداخل متعدد التبئير، لأنه فيه «يتم تنقل السرد والسارد من مبئر داخلي إلى مبئر آخر»، وهذا حدث في انتقال السرد بين السارد الأساسي، وشيخ بني بيضان، وعالية بنت منصور. وكشفت الرواية عن أن «مسرود الأحداث يرتبط بشكل حيوي بالراوي الكلي المعرفة، أكثر من الجزئي المعرفة ومحكي الأقوال يرتبط بالراوي الجزئي المشارك»[1] المستند على ضمير الـ«أنت» أكثر من الراوي الخارجي بضمير هو أو أنت.

اتضح مما سبق ذكره إن الروائي عبد الملك مرتاض قدم عملاً روائياً، يتوخى تقنيات الرواية الحديثة من حيث الشكل والمضمون، قصة خيالية عجائبية تنأى عن الواقع والحقيقة التاريخية، كما نوع بين ضمائر السرد، فوجد في النص كل من ضمير الغائب والمخاطب والمتكلم، مما أدى إلى غنى دلالي في النص. ولكن مرتاض يجمع مابين الحداثي والتراثي في النص من خلال تقديمه السرد على شاكلة قصص «ألف ليلة وليلة»، وطريقة الإخبار والإسناد في تقديم أقوال الحكاية.

ثانياً: تعدد الأصوات السردية في السرد:

أولاً: رواية "الورم" لمحمد ساري:

توسم رواية «الورم» لمحمد ساري، ورواية «متاهات ليل الفتنة» لأحميدة عياشي، بميسم الرواية البولفونية، متعددة الأصوات، التي تنطلق من مجموعة من الساردين، يسردون حكايات متباينة أو متقاربة تصب في النهاية في مجرى الحكاية الأساسية، لتكون كل شخصية من الشخصيات، شاهدة على الحدث، وراوية لمتعلقات الحكاية التي تخصها، من خلال سرد يدرك أن أمامه متلق فطن، يبحث عن مصداقية السرد، ومصادر معلومات السارد في الحكاية التي هم بصدد قراءتها.

والرواية إذ تنحى هذا المنحى، فإنها تشارك المسارات الفكرية، السائدة في الآونة الأخيرة، التي تدعو إلى قبول الآخر وتقبله، وتروج لثقافة الاختلاف والتنوع، بغية تشكيل حضارة إنسانية تعتمد على الأغيار، وتتقبل الأطراف، كما تتقبل المركزية الحضارية، وهذا الانطلاق الذي انطلق منه جاك دريدا في نظريته التفكيكية، ونظريات مابعد الحداثة، في الفكر والفلسفة والأدب والنقد، كان نتيجة لكثرة الحروب والمآسي الإنسانية، إذ يقول أحد الباحثين في هذا الصدد: «فإن شبح الحروب المتعددة والاقتتال الحربي والفكري والسياسي الذي يلقي بظلاله على العالم وبعد ماخلف وراءه من آلام ومآسي إنسانية لا تحصى، حيث

---

١) آمنة يوسف، «تقنيات السرد»، مرجع سابق، ص٥٢

استغل فيه كل شيء حتى الدين، وفي بعض الحالات، أسوأ استغلال؛ فإن الواجب يستدعي الواحد منا للقيام بمهمة الدفاع عن فكرة الحوار ومقولة التعايش مع الآخر بكل مايملك من عقلانية وعاطفة معاً».[٢]

ولأن الأدب بناء جمالي، يعتنق مبدأ الكشف عن إنسانية الإنسان، و جلو كل ما شأنه أن يمس بهذه الإنسانية ويعذبها، فيجد الأديب دوره في استلهام هذه النظريات والأفكار في إبداعه وفنه، ليس من خلال التنظير لها، ولكن في تطبيقها بقالبه الفني، وتوظيفها في الأشكال السردية في عمله الإبداعي.

ومن هنا يلاحظ نزوع الأدباء إلى استخدام مجموعة من الساردين بدلاً من السارد الواحد، من منطلق التبني للحقائق المتعددة بدلاً من الحقيقة الواحدة. وتعد رواية «الصخب والعنف» من بواكير المحاولات الأدبية التي جربت استخدام السرد بشخصيات متعددة: «ففي «الصخب والعنف» التي تتعاقب شخصياتها الخمس على سرد الحدث الواحد نفسه، يتاح لبنجامان مثلاً أن يكون «أنا» مرة واحدة مقابل أربع مرات يكون فيها «آخر».[٣]

ومن الروائيين العرب يذكر الروائي جبرا إبراهيم جبر في روايته «البحث عن وليد مسعود»، كما يذكر الروائي والناقد السوري نبيل سليمان في عمله «ثلج الصيف»، الذي اشتمل على أربعة عشر راوياً، بالإضافة إلى الراوي الأساسي.[٤]

ورواية «الورم» اشتملت على راويين أساسيين هما الراوي الغائب الذي يقوم بإعطاء المجال لكل سارد، أن يروي حكايته، وماحدث له، بعد أن يسرد هو نفسه أشياء خاصة بالفضاء الخارجي للحكاية، وأشياء ليس للشخصيات الأخرى معرفة بها. أما الشخصية الثانية التي تتناوب السرد مع السارد الغائب، غير المحدد الملامح لدى القارئ هي شخصية كريم بن محمد. أحد شخصيات الرواية الأساسية التي سجلت تحولاً هاماً بين المواطن المسالم والإرهابي.

وفيما يلي عرض لأهم الشخصيات التي تناوبت على السرد، والأدوار التي قامت فيها بالعملية السردية، والبحث في إذا ما كان هذا التنوع في مجموعة الرواة أضفى شيئاً للعمل الروائي، أم إنه مجرد تنويع على مستوى الشكل الفني لا غير.

---

٢) د.غريغوار منصور مرشو، أ. سيد محمد الحسيني، «نحن والآخر»، دار الفكر، دمشق، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص١٠٠

٣) د.صلاح صالح، «سرد الآخر»، مرجع سابق، ص٦٧

٤) د.جهاد عطا، «قراءة خلافية في مشكلات السرد الروائي»، مرجع سابق، ص٢٣٨

١- السارد غير الصريح:

يستولي هذا السارد على غالبية السرد، وهو سارد ينتسب إلى النمط التقليدي، الذي يقوم بأعباء إيصال المعلومات السردية، عن الشخصيات وفضاء النص المحيط، ففي مقدرته وصف المكان الخارجي الذي تعيش فيه الشخصية، كما يصف عالمها الخارجي، ومن مهامه كذلك الولوج على العوالم الداخلية للشخصيات، فيعرف مايدور في أذهانهم من أفكار، من دون أن يسمح للقارئ أن يسأله عن مصدر معلوماته؟ وكيف علم بذلك؟

السارد المنطلق من ضمير الغائب، الـ«هو» والـ«هي»، يحتل جزءاً كبيراً من السرد، قرابة المائتي صفحة ونيف، من صفحة ٥ حتى صفحة ١٩٤، بالإضافة إلى بعض الفصول التالية التي يقوم فيها بالتعليق على الأحداث السردية، التي لم يطلع عليها أحد من الرواة الثلاث، الذين يقومون بالسرد معه.

فمن سرد السارد الغائب لأفكار ودواخل الشخصيات هو مايقوم به من تعليق على حالة جميلة أخت محمد يوسفي، المقتول على يد خطيبها كريم بن محمد: «كانت جميلة مغمضة العينين، متوترة الأعصاب، تفكر بسرعة جنونية، دون رقيب، ولا اتزان، فتحت عينيها، رفعت رأسها جيداً كأنها تريد أن ترى الله جالساً على العرش بجلال وإكرام لتخاطبه، لتطلب منه التفسيرات التي تخلصها من الحيرة والشك الجنوني».[١]

٢- السارد الثاني:

هو كريم بن محمد، شخصية أساسية في العمل الروائي، قدمها السارد منذ أول ورقة من عمله، وأولاها أهمية كبيرة في التفاصيل السردية، فاهتم بنشأتها النفسية والفكرية، وعرض للمعاناة الفكرية، وانهزامها كشخصية مثقفة أمام تيار التطرف والعنف، ومحاولتها للصمود، التي لم تستمر طويلاً إزاء المد العنيف.

ومحمد بن كريم، على الرغم من اهتمام السارد والسرد به، فإنه لم يظهر كسارد، إلا في المئة صفحة الأخيرة من السرد، فقد ظهر في صفحة ١٩٧، يسرد أحداث تجربته بعد قتله لمحمد يوسفي صديقه الصحفي، فيقول مستخدماً الأنا بكل ماتحمله من قوة الحضور في النص: «عدت إلى وادي الرمان مع يزيد الحرش، كأن شيئاً لم يحدث. مشينا على الرصيف كالمتسوقين، بتؤدة وفضول. كلما تعرف علينا أحد المارة إلا وأدار بصره إلى جهة أخرى ثم إنسحب مخاتلاً، خائفاً وبأسرع ماتمكنه رجلاه».[٢]

---

١) محمد ساري، «الورم»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص١٩٣
٢) الرواية، ص١٩٧

يلاحظ من النص السابق قوة وسطوة الشخصية الإرهابية من حيث اعتدادها بنفسها أولاً، ومن حيث علاقتها بالآخر المواطن العادي الذي يخشى العنف الموجه من الإرهابي، فهي علاقة يحكمها الخوف والرهبة.

ساهم كريم بن محمد في العملية السردية، بإنه أبان وأوضح دخيلة شخصية الإرهابي، من دون تدخل السارد ووصفه وتعليقه، مما يضفي طابع المصداقية على السرد، و إحساس القارئ بأن مايقرأه هو صادر عن تجربة ومعايشة الشخصية للحدث، من دون سارد آخر يتوسط بينها وبين القارئ.

إضافة إلى ذلك فإن كريم بن محمد، بعد دخوله في جماعة الإرهابيين، أصبح يتكلم عنهم وعن دواخلهم من منطلق معايشته لهم وأوضاعهم.

ينتهي السرد، ويكون كريم بن محمد هو السارد فيقول: «بدون كلمة، اقتفيت أثر أميري يزيد الحرش، متبوعاً بعبد اللطيف، إنني مسرور جداً بهذه الترقية. إنها البداية. أنا أيضاً أرغب في رتبة أمير يقود جماعة من الرجال الأشداء، ينصاعون لأوامري. قريباً إن شاء الله».[٣]

تنتهي الرواية بصوت الإرهابي، بعد تغييب طويل لصوت الإسلامي المتطرف، مما يوحي بقوة وتزايد المد الإرهابي في العالم الروائي، وعدم استشراف الروائي للمستقبل آمن وخالي من العنف والتطرف.

٣- السارد الثالث:

هو بلقاسم عرقاوي رجل الدرك، صوت السلطة، الذي يوجه خطابه عبر ضمير المتكلم، الـ«أنا» كذلك، ولكنها أنا ضعيفة مهزومة أمام الآخر الارهابي، قلبت الشائع والمألوف في العرف، بأن رجل السلطة له سلطة وهيبة أمام الجميع، ولكن في الجزائر اختلف الوضع، فالإرهابي استبد بسلطته على الآخرين، وأخذ سلطة وهيبة تطغى على سلطة السلطة نفسها، وهذا الأمر يتجلى في النص التالي للسارد، الذي يقدم صوت السلطة، بلقاسم عرقاوي: «قلت في نفسي أن هذه المرة سوف أكون أول من يطلق النار، فمنذ تلك الليلة التي أمطرونا بوابل من الرصاص، قررت أن أبادر بإطلاق النار بمجرد الشك فقط. ولا انتظر حتى يصطادونا مثل الأرانب. داخل السيارة».[٤]

٣) الرواية، ٢٩٤

٤) الرواية، ص٢١١

من الواضح إن السارد هنا، انطلق من موقف ضعف، سجل مفارقة هامة في الحياة في المجتمع الجزائري، وهي إنقلاب المعادلة، فالسلطة تخاف من الإرهابي، وهذا واضح في قول السارد السابق: «يصطادونا مثل الأرانب». أيضا قد ساهم السارد في كشف محاولة السلطة في القضاء على الإرهاب، إلا إنها أمام عدو قوي، لم تسطيع القضاء والسيطرة عليه.

يتضح أن الأصوات السردية الثلاثة، قدمت تنويعاً على مستوى الصوت السردي، وضمائر السرد، من الغائب إلى المتكلم، فأكدت جدلية الغياب والحضور، الغياب الذي استمر طويلاً في السرد عبر ضمير الغائب، مئتي صفحة، والمتكلم الذي أتى بقوة ووضوح بالنسبة للإرهابي، يقابله أنا ضعيفة للسلطة في المئة صفحة الأخيرة من الرواية.

التنوع في الرواة، قدم كذلك تنوعاً في مستوى التبئير في الرواية، فمن سرد غير مبأر، إلى سرد متعدد التبئير، من خلال الأدوار التي لعبها الرواة. ويكون التبئير على النحو التالي:

١- سرد غير مبأر= معرفة السارد أكبر من معرفة الشخصيات.

السارد غائب متخف من ص٥ حتى ص١٩٤

٢- سرد متعدد التبئير: بقية صفحات الرواية.

يختلف التبئير باختلاف كل راو من الرواة، فكل راو يقدم للنص معرفة جديدة، ومعلومات سردية جديدة، وكل راو كذلك يقدم مايعلم هو فقط، ولا يخبر بخبر ما إلا برؤيته المباشرة للحدث، أو بسماعه من شخص آخر.

ومن هنا تستطيع الباحثة أن تؤكد أن النص قدم علامة فارقة على مستوى الصوت السردي، فتعدد الرواة، أسهم في بناء عرى وروابط متينة بين الرواة والقارئ، إذ إنه يحس بمصداقية مايقرأ من أحداث، فكل راو قدم حكايته بما شاهد وشارك، وليس من خلال سارد يمتلك السلطة المطلقة ولايحق للقارئ أن يساءله عن مصدر معلوماته، ولا مدى قدرته على السرد. إن التنوع في الرواة، أعطى السرد تنويعاً في وتر الأنا، من بين أنا الإرهابي القوية المسيطرة إلى أنا رجل السلطة الضعيفة المغلوب عليها، لتسجل مفارقة في السرد، تؤكد ضياع القيم وتبادل الأدوار، وكسر الرتابة والمألوف، هذا الـ«أنا»، الذي استمر في آخر الرواية، وغيب ضمير الغائب، ينبئ بأن زمن الحقيقة الواحدة والسلطة الواحدة انتهى، ليبدأ عهد جديد من الحياة يقدم الاختلاف والتباين وقبول الآخر مهما كان نمطه ومعتقده وأيديولوجيته.

ويبدو هذا الأمر جلياً في قول صلاح صالح: «يعني ذلك أن كل شخصية من الشخصيات الروائية التي تشترك في رواية الحدث الواحد تؤدي دور الأنا ودور الآخر بصورة جلية، من

غير أن يكون هناك توازن صارم في القسمة - الفنية والمضمونية - بين أدوار الأنا والآخر، حين يكون عدد الشخصيات الساردة أكثر من اثنين».[1]

ثانياً: وفرة الأصوات الروائية في رواية «متاهات ليل الفتنة»:

يتقاطع أكثر من صوت سردي في رواية «متاهات ليل الفتنة» في رواية هم واحد وهاجس واحد، هو وقع الإرهاب على حياة المواطن الجزائري بصفة عامة، والصحفي بصورة خاصة، أكثر من خمس رواة يشتركون في سرد لأحداث عنيفة تعرضت لها ذواتهم وذوات آخرين. أصوات في غالبيتها تمثل الفئة المعدمة من الصحفيين الذين طحنتهم أيدي الإرهابيين، وتوجهت بالعنف لهم بالدرجة الأولى.

والرواة على الرغم من وفرتهم في الرواية، إلا إن سردهم دار في ثلاث دوائر سردية،

الدائرة الأولى: حادثة تعطيل الانتخابات الجزائرية وأثر هذه الانتخابات في تفعيل العنف المسيس في الجزائر.

الدائرة الثانية: العرض المستمر لأحداث العنف الموجهة من أبي يزيد وجماعته الإرهابية، بتكرار الحدث الواحد عند أكثر من سارد، وهذا يذكر القارئ بالتحقيق النيابي، الذي لا يقنع بشهادة واحد، فيأتي بأكثر من شاهد، لإثبات الواقعة، أو كل سارد يعرض ماحدث له، من أحداث عنيفة، بدلاً من أن ينوب عنه سارد في سرد حادثة تخصه وحده.

الدائرة الثالثة: تخص أحداث الفتنة الإسلامية التي حدثت قريباً من بلاد المغرب العربي، ليتماهى الواقع الجزائري المعاصر، مع الواقع العربي في الماضي، وأن الحاضر رهين بما قام به المواطن العربي في الماضي، وهذه مقولة يتبناها أحد الرواة، هو احميدة المسكون في التراث والفلسفة.

من خلال التناص مع شخصية أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب في العهد العباسي الثاني، في بلاد المغرب العربي.

وفيما يلي عرض لمجموعة الرواة، والآلية التي اشتغلوا عليها في تقديم سردهم:

١- **السارد الأول:** هو سارد عليم، وكلي المعرفة بالأحداث المروية عن طريقه، ولكنه يعتبر جزئي؛ كونه لا يسرد جميع أحداث الرواية، التي سيسردها رواة أخر غيره. وهو متخف يقدم نفسه من خلال ضمير الغائب الـ«هو»، يزاوج في سرده بين أحداث الماضي والحاضر،

١) د.صلاح صالح، «سرد الآخر»، مرجع سابق، ص ٧٠

بين إرهابي القرن العشرين، وإرهابي القرن الثامن الهجري، أبو يزيد صاحب الحصان الأشهب، ذلك الكائن الأسطوري الذي يظهر في كل العصور، يعرض ذلك متوسلاً لغة تتسم بالعنف منذ أول وهلة: «الواحدة صباحاً نزلوا كالعقبان الخرافية واكتسحوا المكان.. احتلوا مسقط رأس حميدو أخذوه على غرة. ضربوا الأبواب بقوة..... صراخ وفزع وعويل يشقون صدر الظلام، سماء حمراء وأفق عامر بالرعب...».[1]

ومن منطلق تطبيق السارد لجدلية الأنا والآخر، فإن نفس المقطع الذي بدأ فيه السارد حول عنف الإرهابيين، يقوم أحد الإرهابيين بالسرد عبر نفس المشهد السابق، ولكن بدلاً من الـ«هو» ينطلق الأنا، بقول أحد الإرهابيين، في الفصل الرابع من الرواية: «وننقض عليهم كالكواسر ثم ننعق نشتم نبصق ونعوي كأننا الذئاب الساغبة ويأتي النباح والعويل من وراء الوادي».[2]

٢- **السارد الثاني:** في الصفحة (١٧) من الرواية يبدأ بالسرد السارد الثاني وهو شخصية أساسية في العالم التخيلي، الكاتب والصحفي حميدو، المسكون بقراءة التاريخ وكتب التاريخ، معملا فكره ومنطقه في أساس محنة وطنه العربي، يخاطب زوجته شاهيناز، شارحاً لها سبب الأزمة التي حلت في بلده، وماتتماس معه من بلدان عربية مثل العراق، يعزف همومه عبر وتر الأنا، ضمير المتكلم، رافعاً الشراع عن عوالمه الداخلية وهواجسه في الحياة، مشعراً القارئ بصدق مايروي لأنه صادر عن تجربة ذاتية وبوح ذاتي: «في ذلك اليوم غادر والدي المستشفى إلى شوارع ماكدرة ألاحق الموت، أطارد الخوف ظللت أمشي كل تلك الساعات هائماً على وجهي وكأن لا هدف لي محدد».[3]

يختلف سرد حميدو عن نمط السارد الذي سبقه، الغائب، إنه يبوح تجربة ذاتية خاصة بشخصية معينة، بخلاف السارد الذي يعبر عن وضعية سائدة وعن معاناة أشخاص، لا يحسها ولا يعايشها.

حميدو الذي انطلق من الأنا كاشفاً عن ذاته، لا يفوته أن يرتحل إلى التاريخ، فينقل نصوصاً من كتب التاريخ، تبين الأزمة الواقعة للعرب فيما مضى، ومازالت تتكرر.

٣- **السارد الثالث:** هو احميدة إحدى الشخصيات التخيلية في العالم الروائي، وابن خالة السارد الثاني، يمتهن نفس مهنته، مهنة الموت والانتحار، ليكتب مذكرة من مذكراته، عبر ضمير المتكلم، ويكشف جوانب معاناته الخاصة: «صحراء تعششت في قلبي.. عندما

١) رواية «متاهات ليل الفتنة»، ص٩

٢) الرواية، ص٢٣٦

٣) الرواية، ص٢٥

استيقظت ورأيت العالم القاني بعيني المخضبتين اكتشفت أن ثمة نوعاً من الصحراء قد تعشش وأورق في قلبي واكتشفتني غارقاً حتى النخاع في الرمال».[٤]

الهم الذي ينطلق منه الساردان هم واحد ومعاناة واحدة، هي مواجهة الإرهاب والتطرف، وحالة الترقب المستمرة للموت يعصف بهم، ولكنه يختلف عنه في وصف أحداث العنف التي حصلت له، وقراءته لما يحصل في الجزائر.

٤- **السارد الرابع:** كمال منصور المثقف السلبي، الطالب الجامعي، الذي انتقل من دائرة الاعتدال في الدين، إلى التطرف والغلو، من طالب جامعي، إلى إرهابي يقطن الجبال، ويتحدث عن هذه التحولات التي طرأت على شخصيته، من الاعتدال حد التطرف، ويكشف عن مرارته، وهو يكتشف أخطاء الجماعات المسلحة، وتورطه معها، محاولا الفرار من هذا الموقف الحرج، ولكن كيف وأبو يزيد يهدد ويعد ويزمجر بمن تسول له نفسه الفرار من الجبل: «أحسسنا بالغضب المجهض والقهر.. وظللنا صامتين صاغرين.. وأحس أبو يزيد بما يعتمل في نفوسنا فخطب فينا وهددنا بأشنع العقوبات إذا ما سولت لأحدنا نفسه وأغرته بشق عصا الطاعة».[٥]

كمال منصور صوت المتطرف الإسلامي، قدم في الرواية جدلية الأنا والآخر، الصحفي والمتطرف، الشعب الجزائري والإرهابي المتطرف، فأبرز هذا التباين في الأصوات السردية، حدة الصراع بين الأنا والآخر، ومسرح الأحداث، بوجود صناع الأحداث، وتعبيرهم عبر ضمائر السرد.

٥- **السارد الخامس:** في حقية الأمر لا نستطيع أن نفرد هذا السارد عن السارد الأول، لأنه هو نفسه السارد الأول، الذي استمر متخفياً خلال فصول الرواية جميعها، ماعدا الفصل الأخير، إذ خرج في نهاية الفصل، ليقدم للقارئ سر الحكاية، مصدر حكايته، هي مجموعة المذكرات التي حصل عليها من الرواة، سابقي الذكر، مذكرات دونوها، وهو قام بجمعها وسردها، عبر سرد موضوعي وذاتي، موضوعي عندما يقوم هو بالسرد، وذاتي عندما يتحدث الرواة عن حكاياتهم الخاصة بهم، عبر ضمير الأنا. ويتضح أن السارد شاهد على الأحداث، ولم يكن مشاركاً فيها كما كان سابقوه من الرواة، ويمتهن مهنة الصحافة أيضا: «أهداني ظرفا غليظا كتب فيه احميدة بعضا من كوابيسه الغريبة التي كلمني عنها ذات مرة عندما سألته عن حياته وسط هذا الركام من الكآبة والموت والعنف الجنوني».[٦]

---

٤) الرواية، ص ٤٦
٥) الرواية، ص٢٥١
٦) الرواية، ص٢٦٥

وبذلك يتضح أن السارد الداخلي لا يكتفي بتقديم أحداثه الخاصة، بل كذلك يسرد ماحدث لمن حوله: فـ«الراوي بضمير المتكلم وهو مشارك داخلي، لا يمكنه تجاهل الصوت الآخر وإلا كانت الرواية سيرة ذاتية لا تتزامن فيها أصوات ولا تتوازى ولا تتداخل، والأنا دائما ما تكون راويا يفكر في دوافع الشخصيات الأخرى، وهذا مدعاة لإبراز الأصوات». [1]

عند الحديث عن سرد متعدد الرواة، فهذا يقتضي الحديث عن سرد متعدد التبئير، فالمعرفة والإدراك تختلف من سارد إلى آخر، فحين كان السارد خارجي، فإن التبئير يساوي صفراً، لا تبئير في السرد، لأن معرفته أكبر من معرفة الشخصيات، بينما عندما تتاول إحدى الشخصيات السرد، فالسرد يصبح متعدد التبئير، يتغير من سارد لسارد، ومعرفة السارد تساوي معرفة الشخصيات، بل تتأتى من بعض الشخصيات. وقد أفاد في غرس وتأكيد

مصداقية السرد، وتدعيم عالم تخيلي يعتمد عنصر المفاجأة والتشويق، كما يؤكد على أن الحقيقة منتقلة من شخص إلى آخر.

ثمة ملمح سردي هام في الرواية، وهو اعتماد تقنية جديدة في السرد، وهو استخدام المقاطع الصحفية، والأخبار والتعليقات في وسائل الإعلام المقروءة والمرئية، في سرد بعض الأحداث من دون تعليق السارد، لتتنوع طرق السرد من أجل تقديم سرد مشوق وجاذب للقارئ، وإضفاء شيء من الواقعية على المخيلة السردية:

«الوكالات»: الجزائر تفجير سيارة مفخخة بشارع ديدوش مراد ٨ قتلى وعشرات الجرحى»..

وأيضاً «سيارة مفخخة بحسين داي وقنبلة في الكالتوس»

وأيضاً «الصحفي عبديش من بين ضحايا انفجار حسين داي». [2]

كما عمد السارد إلى الكتابة التقطيعية بخط سميك، ليميز ماهو دخيل على النص السردي التخييلي، وماهو حقيقي، من مثل أخبار الوكالات، وماهو مقتبس من الكتب التراثية. كما كان وجود الخط الطباعي السميك في بعض الفقرات إيذانا للقارئ بانتقال السرد من سارد إلى آخر، كما يوضح صلاح صالح أهمية هذه التقنية الطباعية: «حالت تقنيات الطباعة الحديثة دون اشتباك خيوط الساردين ببعضها، وتعقدها على طريقة تشابك خيوط الصوف، فكان الانتقال من الخط الطباعي الثخين الغامق إلى الخط العادي في النسق السردي الواحد، أو الفقرة الواحدة إشعاراً بتحول السرد من شخصية لأخرى، بحيث استطاع النسق الواحد أن

١) عبدالحميد المحادين، «التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف»، مرجع سابق، ص٥٠
٢) الرواية، ص١٦

يضم انتقالات جميلة ومتعددة، ومتواترة بشكل إيقاعي جميل بين جملة من الأنوات، وجملة من الآخرين». [٣]

فيما مضى من صفحات هو عرض لأبرز المحاور في الصوت السردي في كل رواية من الروايات، لوحظ فيها مدى قوة الصوت في بعض الروايات، وضعفه في بعضها الآخر، والمقياس كان يعتمد مصداقية السارد، وحسن حبك الأحداث، وجودة تقديم العالم التخيلي الروائي الذي يتقاطع مع الواقع ولا يطابقه، عبر لغة سردية شفافة وشائقة وخلابة. فكانت أكثر النصوص الروائية قوة سردية هي: رواية «فوضى الحواس»، ورواية «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، ورواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، بينما اعترى بعض النصوص ضعف في المادة السردية، مثل: رواية «وادي الظلام»، ورواية «شرفات الكلام».

٣) د.صلاح صالح، «سرد الآخر»، مرجع سابق، ص٧٠

الخاتمة

بعد الخوض في مضامين الرويات الجزائرية المعاصرة، التي اشتهرت بأكثر من لقب، مثل: روايات «عصر الفتنة»، ورويات «العشرية الحمراء»، و روايات «العنف»[١] توصلت الباحثة إلى بعض الملاحظات:

١- **من الناحية المضمونية:** استوفى الروائيون الجزائريون، مبدعو النصوص، جميع الجوانب والأفكار المتعلقة بالعنف، نشأته، مسبباته، الظروف التي حفزت له، وهذا ما اتضح في الفصل الأول: «جذور العنف»، ولكن هذه الأفكار تباينت في قوة الطرح، فكانت بعض النصوص تتطرق لكثير من التفاصيل، والأفكار والأيديولوجيات، مثل رواية «سادة المصير»، و«الورم»، مما يثير سؤالاً مهماً حول الفرق بين الرواية وكتب التاريخ، فبعض النصوص أصبحت أشبه بكتابة تاريخية لأحداث العنف في الجزائر، وأبرز مثال هو رواية: «سادة المصير» لسفيان زدادقة، التي يقل فيها الجانب التخييلي، مما يقلل شيئاً كبيراً من أدبيتها. بخلاف رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، التي تتماس في رؤيتها الفنية مع الواقع الجزائري، ولا تطابقه، مما صبغ النص بطابع الفنية الروائية العالية.

٢- الفصل الثاني والثالث من الباب الأول: «مدارات السرد»، مثلاً العنف الجسدي واللغوي، بكامل أشكاله وتجلياته، إذ كان اشتغال الدراسة بصور العنف وتجليات العنف، التي ساهمت بإدانة ورفض العنف، من خلال تصوير هذا العنف من خلال اللغة، التي اتسمت بالعنف، عنف اللغة، وعنف الأحداث، وعنف الفضاء النصي، جميعها عملت على كشف وحشية العالم، وقسوة المتطرف والتطرف، على حياة المواطن الجزائري، وعلى مرتكبي التطرف والأفعال العنيفة أنفسهم، فيقلعون عن ترك هذه الأعمال، وهذه وظيفة من وظائف الأدب، في ترقية الحس الإنساني، والكشف عن إنسانية الإنسان، وخير رادع للإنسان قبل أن تسول له نفسه المضي في أعمال العنف.

٣- الباب الثاني تتطرق لتجليات الخطاب الروائي في النصوص المدروسة، فجاء موزعاً على ثلاثة فصول، الفصل الأول: «مسألة العنونة»، ويشتغل على تقنية سيمائية دلالية حديثة، وهي دلالة العنوان، الذي يكون مفتاحاً دلالياً لقراءة المتن الروائي، ولم يكن الروائيون

١) داود محمد، «الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن»، مجلة إنسانيات، العدد ١٠، أبريل ٢٠٠٠م، الجزائر، ص ٣١

الجزائريون بمعزل عن تطورات هذه التقنية، فوظفت على شكل موسع في المتون الروائية، وأنجز فيها مستويات عالية في دلالات العناوين، فكانت العناوين العرضية، والعناوين المباشرة، والعناوين غير المباشرة، والعناوين المكونة، كما كانت العناوين ذوات دوائر دلالية متعددة، ذاتية، ومفتوحة، وخارجية، مما يؤكد على تطور الفن الروائي وخطوه خطوات شاسعة في هذا المجال، وهذا التعدد يعد علامة فارقة في الفن الروائي الجزائري المعاصر. ومن أكثر العناوين الروائية تكثيفاً دلالياً هي: «فوضى الحواس» للروائية أحلام مستغانمي، و«الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» للروائي الطاهر وطار، و«حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر» للروائي واسيني الأعرج، و«دم الغزال» للروائي مرزاق بقطاش.

٤- <u>الفصل الثاني من الباب الأول، هو: «التناص»</u>: التقنية التي أثرت النصوص الروائية، موضع الدراسة، في كثير منها، فلم يخل نص من النصوص الروائية منها ولو بشكل من الأشكال، فبعض النصوص كان يظهر فيها تطبيق التناص من الناحية الشكلية، طريقة السرد، والعرض، والكتابة التقطيعية، وتوظيف الكتابة الصحفية، مثلما لوحظ على روايتي: «متاهات ليل الفتنة»، و«حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، اللتان تأثرتا بهذا الاتجاه، كما كان للتراث الأدبي العربي والتاريخي حيز كبير في النصوص الروائية، كون القضية، قضية العنف لها جذور تاريخية في الوطن العربي، مما أحدث إشكالية في بعض النصوص، في فقدان أدبيتها وشعريتها أمام هذا التيار التاريخي، فبعض النصوص تقترب في أسلوبها السردي من كتابة التاريخ، فدخلت في عباءة التاريخ، وانصبغت بصبغة تاريخية لا يسهل الفكاك منها، مثل رواية: «متاهات ليل الفتنة»، ورواية «سادة المصير».

٥- <u>«الصوت السردي»</u>: آخر فصل من فصول الدراسة، والذي درس طريقة تقديم الحكاية، أي الصوت الذي قدم للمتلقي الحكاية، وهذا الصوت لم يكن صوتاً واحداً تقليدياً، في جميع النصوص الروائية، بل ثمة تقنيات حداثية وردت على مستوى الصوت السردي، فضمائر السرد متنوعة، ومجموعة الرواة في النص الواحد متعددون، ليقدم دلالة مضمونية، أن لا حقيقة راسخة في الحياة، ونبذ فكرة المركزية والصوت الواحد، وقبول الاختلاف والتعدد.

وثمة مشكلة ظهرت على مستوى الصوت السردي، تبرز في قضية مصداقية السارد، وهي أن بعض الساردين، كانوا مصابين بالذهان العصابي، بسبب عنف الأحداث كرواية «بخور السراب» نموذجاً، ويعضهم ممن قدم رؤية أيديولوجية سافرة، كما اتضح في رواية «وادي الظلام».

وإذا كانت الباحثة مطالبة بأن تقدم تقيميها النهائي لهذه النصوص الروائية، فيمكنها القول؛ إن هذه النصوص قد أتقنت الكثير من أساسيات الإبداع الروائي، ولكن موضوع العنف والإرهاب، قد أسبغ على النصوص طابع الأيديولوجية، وأبعدها - في بعض الأحيان - عن القرب من جوانب الابتكار في النواحي الموضوعاتية، فجميع النصوص اشتغلت على العنف، وتركت التطرق لمواضيع فكرية وفلسفية وعاطفية، ماعدا أحلام مستغانمي في «فوضى الحواس»، وهذا لا يقلل من قيمة الفن الروائي الجزائري، ولكنها أزمة موضوع، يفرضها الراهن الجزائري، وأصدق شيء على ذلك، بروز إنتاج روائي جديد فيما بعد فترة العنف الإسلاموي المسيس، يهتم بمواضيع فكرية وفلسفية وإنسانية، من مثل رواية الروائي الجزائري الطاهر وطار «تجربة في العشق»، و«مدار البنفسج» لمحمد زواولة، و«حروف الضباب» للخير شوار.

وبعد، هذه النصوص الروائية الجزائرية التي تطرقت للعنف، كانت بواكير للمحاولات الروائية التي تجرب الكتابة في «عنف النص»، الذي يترجم عنف الحياة، ولحقتها بعض النصوص الروائية العربية، التي تطرقت للإرهاب والعنف المسيس، مثل ماوجد في السعودية من أعمال روائية، في الفترة الأخيرة: «حب في زمن الإرهاب» لعبدالكريم محمد المهنا، ورواية «ريح الجنة» لتركي الحمد، ورواية «الإرهابي ٢٠" لعبدالله ثابت، وفي مصر رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني.

❋ المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١- القرآن الكريم.

٢- ابن كثير، «قصص الأنبياء»، دار الكتاب الحديث، الكويت، ١٩٩٨م

٣- ابن منظور، «لسان العرب»، دار صادر، لبنان، بدون طبعة

٤- القاموس الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار عمران،مصر الطبعة الثالثة ١٩٨٥م

الروايات:

٥-ابراهيم، صنع الله، رواية «ذات»، دار المستقبل العربي، القاهرة، بدون طبعة.

٦- الأعرج، واسيني، « نوار اللوز» تغريبة صالح بن عامر الزوفري، بيروت، دار الحداثة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٧- الأعرج، واسيني، «حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر»، دار الجمل، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٨- بقطاش، مرزاق، «دم الغزال»، دار القصبة ، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٠.

٩- بوجدرة، رشيد، «الجنازة»، ترجمة: د. خليل أحمد خليل، دار الفارابي، الجزائر، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

١٠- بو جدرة، رشيد، «معركة الزقاق»، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.

١١- بوكرزازة، مراد، «شرفات الكلام»، دار الفارابي، لبنان، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

١٢- ثابت، عبدالله، «الإرهابي ٢٠"، دار المدى، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

١٣- زدادقة، سفيان، «سادة المصير»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

١٤- ساري، محمد، «الورم»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

١٥-عياشي، احميدة، «متاهات ليل الفتنة»، منشورات البرزخ، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

١٦- د. مرتاض، عبدالملك، «مرايا متشظية»، الهيئة العامة للكتاب، اليمن، الطبعة الأولى٢٠٠١م.

١٧- د. مرتاض، عبدالملك، «وادي الظلام»، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م.

١٨- مستغانمي، أحلام، «فوضى الحواس»، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، الطبعة الرابعة عشر، ٢٠٠٤م.

١٩- مستغانمي، أحلام، «ذاكرة الجسد»، دار الآداب، لبنان، الطبعة الخامسة عشرة ٢٠٠٠م.

٢٠- مفتي، بشير، «بخور السراب»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

٢١- وطار، الطاهر،»الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، منشورات الزمن، الرباط،الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

ثانياً: المراجع:

أ- الدراسات:

٢٢- د. أبو هيف، عبدالله، «عن التقاليد والتحديث في القصة العربية»، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

٢٣- ألبيرس، «الرواية الحديثة»، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م.

٢٤- د. أنس الوجود، ثناء، «قراءات نقدية في القصة المعاصرة»، دار قباء للطباعة والنشر، والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

٢٥- د.بايتي، عزيزة فوال، «معجم الشعراء المخضرمين والأمويين»، دار صادر، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٢٦- د. بن تميم، علي، « السرد والظاهرة الدرامية»، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

٢٧- بن عروس، زهرة، أمقران آيت إيدير، فلة ميجك، الإسلاموية السياسية: المأساة الجزائرية»، دار الفارابي، لبنان، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

٢٨- د.بواريو، عبدالحميد، «منطق السرد دراسات في القصة القصيرة المعاصرة»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.

٢٩- د. بو كراع، لياس، «الجزائر الرعب المقدس»، ترجمة: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، لبنان، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

٣٠- د.برمو، عبدالرحمن، «الرواية التاريخية في الأدب السوري المعاصر»، دار الأوائل، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

٣١- جهاد، كاظم، «أدونيس منتحلا»، مكتبة مدبولي، مصر، الطبعة الثانية ١٩٩٣م.

٣٢- جينيت، جيرار، «خطاب الحكاية»، ترجمة: محمد معتصم، عبدالحميد الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

٣٣- د. حداد، نبيل، «نظرات في الرواية المصرية»، دار الكندي، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

٣٤-حماد، حسن محمد، «تداخل النصوص في الرواية العربية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، بدون طبعة.

٣٥- د.حسين، طه، «من الأدب التمثيلي اليوناني»، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٨١م.

٣٦- الخضور،جمال الدين، رواية»قصة العراة«، دار الحصاد، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.

٣٧- خمري، حسين، « فضاء المتخيل» مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

٣٨- د. خوالده، محمود عبدالله محمد، «علم نفس الإرهاب»، دار الشروق، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م.

٣٩- الدبك ، عامر، « الحلم ومأزق الخلاص»، وزارة الإعلام، سوريا، ١٩٩٧م.

٤٠- د. الزمرلي، فوزي، «شعرية الرواية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالتها»، مؤسسة القدموس، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م.

٤١- د. سالم، السيد عبدالعزيز، «تاريخ الدولى العربية»، دار النهضة العربية، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.

٤٢- سلدن، رامان، «النظرية النقدية المعاصرة»، ترجمة: د.جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٤٣- د. سليمان، نبيل، «الرواية العربية»، مركز الحضارة العربية، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٤٤- د. سليمان، نبيل، «الكتابة والاستجابة»، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

٤٥- سويدان، سامي، «فضاءات السرد ومدارات التخييل»، دار الآداب، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

٤٦- د. الشعيبي، علي، «سيد قطب داعية الإرهاب والتكفير والدم»، دار الجمهورية للطباعة، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

٤٧- د. صالح، صلاح، «سرد الآخر» الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

٤٨- الضبع، مصطفى ابراهيم، «الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية»، مجلس النشر العلمي، الكويت، الحولية الرابعة والعشرون، الرسالة ٢١٣، سنة ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤م

٤٩- الظاهر، رضا، «غرفة فيرجينا وولف» دراسة في كتابة النساء، دار المدى، لبنان، العراق، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

٥٠- د. عامر، مخلوف،»الرواية والتحولات في الجزائر«،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٠.

٥١- د. عباس، إحسان، «فن السيرة»، دار صادر، بيروت، دار الشروق، الأردن، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
٥٢- د. عثمان ، عبدالفتاح، «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.
٥٣- د. عزام، محمد، «البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة»، دار الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٢م.
٥٤- د. العجمي، مرسل فالح، «إسماعيل فهد إسماعيل»، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.
٥٥- د. العجمي، مرسل فالح، «السرديات» مقدمة نظرية، مجلس النشر العلمي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الرابعة والعشرون، الرسالة ٢٠٦ ، عام ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤م
٥٦- د. العجمي، مرسل فالح، «شعرية النصية المتعالية»، بحث غير منشور.
٥٧- د. العجمي، مرسل فالح، «الخطاب الروائي في الكويت: أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي»، مجلس النشر العلمي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد ٩٢، السنة ٢٣، خريف ٢٠٠٥م.
٥٨- د. عصفور، جابر، «عصر البنيوية»، مترجم، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٥.
٥٩- د. عطية، أحمد محمد، « أصوات جديدة في الرواية العربية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.
٦٠- عمري، بشير، « حول السقوط وأزمة الخطاب السياسي بالجزائر»، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.
٦١- د. الغذامي، عبدالله، «المرأة واللغة»، المركز الثقافي العربي»،بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
٦٢- د. فضل، صلاح، «قراءة الصورة وصورة القراءة»، دار الشروق، الأردن، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
٦٣- د. الفيصل، سمر روحي، «بناء الرواية العربية السورية ١٩٨٠/ ١٩٩٠»، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.
٦٤- الفيصل، سمر، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.
٦٥- ممدوح الزوبي، «معجم الصوفية»، دار الجيل، مصر، لبنان، تونس، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

٦٦- لوسركل، جان جاك، «عنف اللغة»، ترجمة: د. محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م.
٦٧- نجمي، حسين، «شعرية الفضاء» المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
٦٨- د. نعيسه،جهاد عطا ، « في مشكلات السرد الروائي قراءة خلافية»، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.
٦٩- نور الدين، صدوق، «عبدالله العروي وحداثة الرواية»، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.
٧٠- د. وتار، محمد رياض، «توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢م.
٧١- أ. د. ياغي، أحمد، «البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية»، دار الفارابي، لبنان، الجزائر، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
٧٢- يس، السيد، الحوار الحضاري في عصر العولمة»، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة الأسرة، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م.
٧٣- يوسف، آمنة، «تقنيات السرد في النظرية والتطبيق»، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
٧٤- د. يقطين، سعيد،» تحليل الخطاب الروائي»، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الثالثة ١٩٩٧م

ثالثا: الدوريات ومقالات الانترنت:-

٧٥- أ. الأعشير، عبدالله آيت، « حسن الأخذ والتناص بين القديم والحديث»، مجلة «عالم الفكر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد ٣، المجلد ٣١، يناير مارس ٢٠٠٣م.
٧٦- الأعوج، زينب، «كتابات المهنة تأسيس لوعي بجزائر جديدة »، www.Sudaneseoline.com
٧٧- أم السعد، حياة، «سردية الخوف في التسعينية الجزائرية»، www.mnaabr.com
٧٨- بورايو، عبد الحميد ،»رواية القصص الشعبي في الجزائر»، مجلة «الرؤيا»، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، العدد الأول، السنة الأولى، ربيع ١٩٨٢م.

٧٩- بوكارن، غادة، «الأمثلة الشعبية الجزائرية»، تر: عبدالرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

٨٠- جبر، سعاد، «ماهية الحياة في الرؤية السيكولوجية للأدب»، info@ balagh.com

٨١- د. حمداوي، جميل، «السيموطيا والعنونة»، مجلة «عالم الفكر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد ٣، المجلد ٢٥، يناير مارس ١٩٩٧م.

٨٢- حمداوي، محمد، «وضعية المرأة والعنف داخل الأسرة في المجتمع الجزائري التقليدي»، مجلة «إنسانيات»، مركز البحث في الإنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، العدد ١٠، أبريل ٢٠٠٠م.

٨٣- الداهي، محمد، «واقع وآفاق النقد المغاربي»، www.midouza.net

٤٨- داود، محمد، «الأدباء الشباب والعنف»، مجلة «إنسانيات»، مركز البحث في الإنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، العدد ١٠، أبريا ٢٠٠٠م.

٨٥- الدسوقي، صبحي، «ذاكرته المتعبة»، قصة قصيرة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، سوريا، العدد ٥١٥، آب ٢٠٠٦م.

٨٦- الساوري، بوشعيب، «قراءة في رواية» الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد ٥٧٨.

٨٧- د.سليمان، نبيل، «جماليات وشواغل أدبية»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

٨٨- عبدالهادي، بلال، «العنف المتبادل بين البشر ولغاتهم»، جريدة الشرق الأوسط، الأربعاء، ٧سبتمبر ٢٠٠٥م، العدد ٩٧٨٠.

٨٩- د.العجمي، مرسل فالح، «شعرية النصية المتعالية : نظرية جيرار جينيت»، مجلة كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية، عام ١٤٢٦ه ٢٠٠٦م .

٩٠- علياء الأنصاري، «ذلك اللون الأسود»، www.midleeast online. Hotmail.com

٩١- عيد، أحمد، «النقد النسوي ظاهرة ترد على إهمال إبداعات الروائيات العربيات»، www.mnaabr.com

٩٢- د.فرطاس، نعيمة، «سيميائية العنونة عند الطاهر وطار، رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» نموذجا»، قسم الأدب العربي ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر. www.maktoob.com

٩٣- مراد، مليح، « اللون والألوان»، www.hiramgazine.com

٩٤- د. مرتاض، عبدالملك، «النقد والرواية الجديدان كفرا بالإنسان»، الإثنين:٢٦ يناير ٢٠٠٤م www.almotamar.net
٩٥- منور، أحمد، «التداخل النصي بين جازية بن هدوقة ونجمة ياسين»، مجلة «اللغة والأدب»، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، العدد ١٣، ديسمبر ١٩٩٨م.

٩٦- وغسليني، يوسف، «مدخل إلى العجائبية في أدب الرحلات»، www.diwanalarab.com

٩٧- الياسري، باسم عبود، «شخصيات مضطربة في واقع قاس.. قراءة في رواية زهير الجزائري «الخائف والمخيف» «، موقع الكاتب العراقي، نصوص عراقية، عدد ٢٦ كانون الأول ٢٠٠٥م.